HISTORIA DEL ARTE







Europa del siglo XV al XVIII




grijalbo

HISTORIA DEL ARTE

HISTORIA DEL ARTE

3

Europa
del siglo XV al XVIII

Textos de CAMILLO SEMENZATO

grijalbo

Título original de este volumen
IL MONDO DELL'ARTE
de la Colección "COLORAMA", de Arnoldo Mondadori Editore, Milán

Director de la edición original
ENZO ORLANDI

Dirección editorial
GIORGIO MARCOLUNGO

Director de la edición castellana
ENRIC BORRÀS CUBELLS

Traducción y adaptación
JAUME ROVIRA, ROMAN BAYONA

Quinta reimpresión

ISBN: 84-253-1615-4 (obra completa)
ISBN: 84-253-1618-9 (vol. 3)
Depósito legal: TO:143-1996 (III)

Impreso y encuadernado en Artes Gráficas Toledo, S. A., Toledo

ÍNDICE DEL VOLUMEN 3

El arte en Europa del siglo XV al XVIII

EL ARTE EN EUROPA DE LOS SIGLOS XV AL XVIII

EL NACIMIENTO DEL REALISMO EN LA PINTURA FLAMENCA

El siglo XV, que aportó el fecundo florecimiento renacentista italiano, presenció también la aparición y la rápida madurez de la cultura artística en Flandes. Antes de dicho siglo, excluyendo parcialmente a Italia, el arte europeo tenía como raíces las grandes instituciones religiosas, las cortes y los señoríos feudales, representando el mundo gótico su máxima expresión. El arte flamenco, aun utilizando los cauces tradicionales que señalaban el destino de toda producción artística, como iglesias, congregaciones, mansiones feudales, etc., experimentó el crecimiento y la toma de conciencia de una nueva clase social, la burguesía, que en las ricas ciudades del norte de Europa se aprestaba a asumir una función de extraordinaria importancia histórica. Entre los destinatarios de las obras de arte se contaban cada vez en mayor número los habitantes de los centros urbanos. La forma en que los artistas se manifiestan es progresivamente más individual, no sólo en la elección de los nuevos temas, sino también porque esta mayor libertad les estimula a intentar la ruptura con los convencionalismos del pasado. Desde este punto de vista el fenómeno flamenco es similar al que se produce en muchas ciudades italianas: es análogo un bienestar material acompañado por un creciente alejamiento de la religiosidad medieval y es asimismo semejante el fermento de ideas nuevas, junto a la necesidad de hallar formas acordes con los ideales y las aspiraciones de una sociedad burguesa, mercantil, propensa, cuando le es posible, a aceptar las reglas de una igualdad democrática.

El desarrollo casi simultáneo del Renacimiento italiano y la gran pintura flamenca induce a pensar en un fenómeno único que se produjo en toda Europa a pesar de las divisiones políticas y las diferencias culturales. En realidad, las innegables analogías se enfrentan también con una profunda diversidad histórica; pese a los contactos que se establecieron entre los centros italianos y los flamencos, ambas culturas artísticas permanecerían todavía aisladas entre sí largo tiempo, avanzando por distinto camino y ejerciendo su propio papel, tal vez complementario, en la historia de la cultura europea. Los dos movimientos tuvieron como finalidad la búsqueda de un naturalismo y una adhesión a la realidad física ya iniciada en el arte gótico, pero que ahora se disponía a prescindir de los valores simbólicos o alusivos, en su mayoría religiosos, que habían caracterizado el Medievo. El naturalismo fue el máximo elemento común a Italia y Flandes. Este movimiento significaba amor por la realidad, por los aspectos visibles de la vida, y era bien recibido por una sociedad en pleno progreso que labraba con sus propias manos su fortuna, la cual ya no le provenía de la benevolencia de su soberano o del derecho divino. Idéntica inquietud de explorar y poseer el mundo, la vida en todas sus manifestaciones, inspira a los artistas de estos dos mundos abiertos hacia mares tan distintos, el suave Mediterráneo y el tempestuoso mar del Norte, semejantes a su vez por su similar pujanza en el ámbito comercial. Pero ambos mares se diferenciaban sobre todo por las huellas que la historia había trazado en sus orillas. Las ruinas aún imponentes y numerosas de la antigüedad clásica que contemplaban los artistas italianos eran un testimonio de ideales del pasado que podían reconstruirse fácilmente con las nuevas experiencias artísticas. El mundo del norte apenas entreveía, escarbando en su pasado, el terror bárbaro que sólo en épocas más recientes se había mitigado. El arte septentrional reflejará siempre, hasta cierto punto, las características de una sociedad apremiada a organizarse más sólidamente para hacer frente a las adversidades de la naturaleza y las desdichas acarreadas por el hombre. La larga tradición cultural grecorromana, que en cierta medida sobrevivía en Italia, hizo que en esta









Maestro de Flémalle (primera mitad del s. XV). Arriba, a la izquierda: Sibila *(fragmento), pintura que refleja el gusto por los detalles hogareños que caracteriza a los pintores flamencos. En el centro:* Retrato de hombre *(Londres, National Gallery). El retrato es un tema fundamental del realismo flamenco. A la derecha:* La Virgen amamantando al Niño, *uno de los fragmentos procedentes de la abadía de Flémalle que sirvió de base para reconstruir la personalidad del pintor. Abajo:* Tríptico de Mérode *(Museo Metropolitano, Nueva York).*

parte de Europa progresaran los estudios sobre cuestiones artísticas que no hubieran podido germinar ni crecer si el Renacimiento italiano no hubiera ejercido el papel de guía durante largo tiempo, incluso para los flamencos. Ello no es óbice para que la pintura de Flandes aparezca con una maravillosa riqueza creativa y haya sido capaz de llegar a nuestros días conservando toda su vigencia. Puede sorprender, en efecto, el hecho de que esta pintura haya sido revalorizada (aún se emplea el apelativo de "primitivos" para definir a los artistas de este período) solamente en tiempos recientes respecto a lo sucedido con el Renacimiento italiano, considerado durante siglos como la cima insuperable del arte europeo.

Los orígenes de la pintura flamenca son más difíciles de precisar que los de la italiana del mismo período. Para esta última, la pintura del *Trecento* puede considerarse como una evidente fase de preparación, mientras el arte de Jan van Eyck, el mayor primitivo flamenco, brota casi repentinamente. Como es natural, existen vestigios de algunos antecedentes del arte flamenco, sobre todo en la miniatura, en la que un gran artista de Borgoña, Pol de Limbourg, había aplicado las nuevas experiencias pictóricas ampliando los cielos, alargando los espacios destinados al paisaje y reproduciendo actividades humanas presentándolas como documentos de la vida real. Pero éste y otros ejemplos, aunque importantísimos, no bastan para establecer una línea de desarrollo que justifique la





aparición de los artistas que habían de llegar a ser los primeros grandes pintores de Flandes.

De uno de sus pioneros y máximo representante, el llamado Maestro de Flémalle, se duda incluso su identificación con Robert Campin, coincidiendo tal vez ambos en un mismo personaje: el gran pintor de esta época Rogier van der Weyden, en su período juvenil. De cualquier modo es claro el papel del Maestro de Flémalle como impulsor de este arte, tanto por sus persistentes lazos con la tradición del gótico internacional como por la holgura y la desenvoltura con que emplaza sus monumentales formas en espacios más amplios. Sus obras datan de un período que va de 1415-1420 (*El entierro de Cristo* de Londres) a 1438, año en que realiza el *Tríptico de Werl* (Museo del Prado).

Jan van Eyck es uno de los más extraordinarios maestros de la pintura de todos los tiempos. Sobresale entre los artistas flamencos de su siglo, muchos de ellos eminentes, como Rogier van der Weyden o Hugo van der Goes, porque decide resueltamente abandonar los esquemas establecidos que constituyen la base de casi toda la pintura flamenca del siglo. Además aplica las deformaciones de perspectiva que se encuentran aún en todos los países del norte antes de la aparición de las reglas renacentistas, pero allí donde se observan las figuras aisladas o ciertos elementos del paisaje se advierte que el pintor intenta captar los aspectos reales de la escena que reproduce, alcanzando, aunque por otro camino, resultados

Jan van Eyck (1390-1441). A la izquierda, arriba: La Virgen con el Niño, *detalle (Museo de Amberes). Los hermanos Hubert y Jan van Eyck fueron considerados en el pasado como los inventores de la pintura al óleo, lo que indica también su reconocimiento como creadores de escuela. Abajo:* Políptico del Cordero místico *(Gante, San Bavón), detalle de los ángeles músicos. A la derecha:* Arnolfini y su esposa, *obra importante por su riqueza cromática y sus precisos detalles, cuyo refinamiento va paralelo con la sutil sensibilidad que capta la atmósfera hogareña de la estancia.*







Rogier van der Weyden (¿1400-1464). A la izquierda, arriba: Tríptico de los siete Sacramentos, *detalle (Museo Real de Bellas Artes de Amberes). Hacia 1435 Van der Weyden se consolidaba en Bruselas con obras como ésta, que expresan la madurez de su estilo. Abajo: fragmento del* Descendimiento *(Madrid, Prado), obra de notable dramatismo y agudo refinamiento que revela ya toda la fuerza expresiva del pintor. A la derecha:* Entierro de Cristo *(Florencia, Uffizi). La hierba, las piedras, los vestidos y los rostros de las figuras poseen gran realismo, pero la escena aparece al mismo tiempo irreal por la perspectiva y la tensión de líneas y luces.*

similares a los obtenidos por los italianos. Ésta no es la única característica de su grandeza: el minucioso análisis de los detalles, la recogida intimidad de los interiores y la atmósfera que envuelve a sus paisajes no serán superados en todo el siglo.

Su origen es también incierto. Nació probablemente en Limburgo, región de los Países Bajos cercana a la frontera alemana. Los primeros testimonios de su presencia datan de 1422, en que se pone al servicio del conde holandés Juan de Baviera, en La Haya, donde permanece hasta 1425. Poco después el duque de Borgoña Felipe el Bueno lo nombra ayuda de cámara y pintor de la corte; comienza Jan van Eyck una intensa carrera diplomática, efectúa muchos viajes siguiendo al soberano en sus desplazamientos y llega finalmente a Portugal. En 1432 compra una casa en Brujas, donde trabaja con intensidad hasta su muerte, acaecida precozmente en 1441. En 1432 había terminado una de sus obras más famosas, el gran políptico de veinte piezas *La adoración del Cordero místico*, pintado en diversas fases para la iglesia de San Juan Bautista de Gante. En 1433 se casó y tuvo su primer hijo, que tuvo por padrino al propio duque de Borgoña.

Van Eyck ya había dado pruebas de su capacidad artística en el campo de la miniatura, como se puede apreciar en *El libro de Horas* de la Pinacoteca Sabauda de Turín, pero no comenzó a firmar sus obras hasta 1432. Entre las más bellas se pueden citar *La Virgen del*





canciller Rolin (París, Louvre) y *La Virgen del canónigo Van der Paele* (Museo de Brujas), junto a la serie de retratos de los que destacan el de *Arnolfini y su esposa* (Londres, National Gallery) y el de *Margarita van Eyck*, su esposa.

Su hermano Hubert, muerto en Gante en 1426, es sin duda otro gran artista y se le supone iniciador del *Cordero místico*, aunque su personalidad sigue siendo una incógnita y se ha llegado a dudar incluso de su existencia real.

Carece el arte de Jan van Eyck del sentido dramático y la presencia del demonio tan propios de otros representantes de la pintura flamenca, por lo que en este aspecto también demuestra una vocación hacia el clasicismo que le otorga una serenidad superior a cualquier otra expresión del arte septentrional de la época y le hace aparecer como símbolo de una profunda cultura y de una absoluta libertad. La aguda introspección de sus personajes y la clara inteligencia de Van Eyck, capaz tanto de captar el detalle como de sintetizar el conjunto, así como la musicalidad con que se combinan los tonos cromáticos, dieron a su obra un prestigio que se impondría durante todo el siglo.

La grandeza de Van Eyck no impide la aparición de otras personalidades de distinta índole pero también excepcionales, como Rogier van der Weyden. Nació éste probablemente en Tournai, en el sur de la actual Bélgica, hacia 1400. Existen pocos datos acerca de su

Rogier van der Weyden. A la izquierda: Retrato de una dama *(Washington, National Gallery). La elegancia del gótico internacional arraiga todavía en el naturalismo del pintor sugiriéndole cadencias, líneas y colores de encantadora pureza. A la derecha, arriba: detalle impregnado de ensoñadora transparencia del* Entierro de Cristo. *Abajo:* San Lucas pintando a la Virgen, *fragmento (Museo de Boston). Luces doradas bañan los preciosos vestidos poniendo de relieve la gravedad de los matices oscuros.*



Rogier van der Weyden: La Anunciación *(París, Louvre). Es la parte central de un tríptico realizado por el pintor en su primera madurez, entre 1430 y 1435; los detalles, de gran exquisitez pictórica, revelan la capacidad de Van der Weyden para resolver los más complejos problemas descriptivos: desde los riquísimos aterciopelados a los almohadones, las flores, el libro en las manos de la Virgen, los objetos de metal o vidrio, el abierto paisaje y la dulcísima ternura de los rostros. Pero todo se armoniza en un sutil acorde de ritmos y tonos, en una fusión de luces que expresan el sentido de una vibrante expectación.*

actividad, sobre todo porque no firmaba sus pinturas. Como ya se ha indicado, es problemático atribuirle con certeza algunas obras de su juventud. La primera noticia segura que se posee sobre él data de 1435, en que aparece su nombre como pintor oficial de Bruselas. Se sabe que sobre 1450 hizo un viaje a Italia muy importante para su carrera artística: visitó Roma, Florencia y Ferrara, donde se asentó algún tiempo trabajando para el duque de Este, determinando su presencia gran parte de la formación de Cosmè Tura, uno de los mayores artistas de la Italia septentrional de su tiempo.

Entre las pocas obras documentadas se cuenta el *Descendimiento* del Museo del Prado, difícil aún de situar cronológicamente. Es con toda seguridad tardía otra pintura también documentable, la *Crucifixión* de El Escorial. Pese a todos los obstáculos, el catálogo de obras atribuidas a Van der Weyden es bastante amplio, proporcionado con la fama de que gozó y la fecundidad de su producción. Se pueden citar *La Anunciación* de París, obra juvenil en la que se advierten influencias de Van Eyck, el tríptico de *La Crucifixión* de Viena, el *Entierro de Cristo* de Florencia, *La Adoración de los Magos* de Munich, *La Piedad* de Madrid, etc., aparte de varios retratos, algunos de singular belleza, como el *Retrato de dama* de Berlín, el del mismo título de Washington y la *Magdalena* de París.

La experiencia del viaje a Italia aporta a Van der Weyden un acercamiento a la



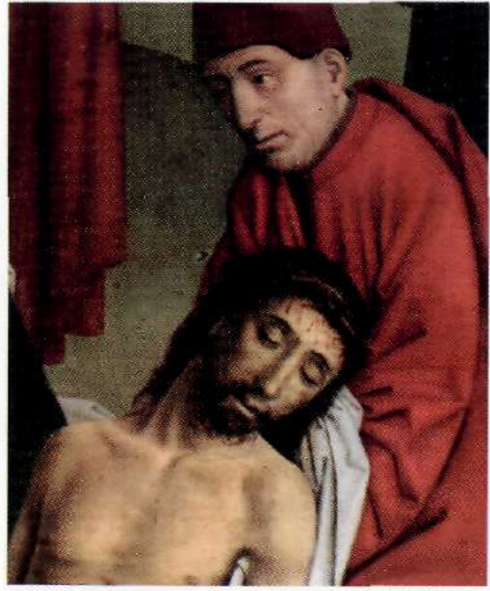


composición de las figuras y la creación de espacios de las obras pictóricas del Renacimiento italiano. A su vez el artista acentúa respecto a Van Eyck algunos caracteres propios de la pintura flamenca, usando una luz más fría y creando mayores efectos dramáticos. Sin embargo emana de su pintura, como en gran parte de la gótica y septentrional, un sentimiento de elegancia y preciosismo incluso en las expresiones más atormentadas, elementos que se conjugan en una forma de manifestarse refinada y dolorosa a la vez. Es naturalmente la pintura religiosa, sobre todo, la que ofrece esta ambivalencia.

Profundamente religiosa es también la obra de Dirk Bouts, artista de origen holandés nacido en Haarlem hacia 1415, que desarrolló una gran parte de su actividad en Lovaina, en el Brabante meridional, donde se casó y donde falleció en 1475. Su arte presenta contactos con Petrus Christus y Rogier van der Weyden, pero se caracteriza por el uso de una luz singularmente delicada y transparente y por el vigor moral que imprime a sus ordenados espacios. Aparecen en su pintura algunos motivos iconográficos devocionales, como en *Cristo Salvador, Cristo coronado de espinas, Mater dolorosa, La Virgen con el Niño*, etc. Entre sus obras más interesantes se pueden citar *La historia de la Virgen* (Prado), el *Altar de la Pasión* (Granada), *Retrato de joven* (Londres), el *Altar del Sacramento*, realizado entre 1464 y 1468 (Lovaina), *El juicio de Dios*, la *Justicia del emperador Otón* (1470-1475), *El*

Dirk Bouts (¿1415-1473). A la izquierda, arriba: Retrato de hombre *(Londres, National Gallery). La pintura de este artista, quizá rígida y angulosa respecto a la de otros maestros flamencos, conserva sin embargo una intacta sensibilidad. Abajo:* Suplicio de un inocente *(Bruselas, Museo de Bellas Artes). Es el fragmento, junto a* La prueba del fuego, *de un políptico titulado* La justicia del emperador Otón, *realizado en Lovaina de 1470 a 1473. A la derecha:* La prueba del fuego.









Detalles de La Piedad *(Bruselas, Museo de Bellas Artes), obra realizada por Petrus Christus (¿1410-1472) hacia 1457 cuando, según algunos, se habría encontrado en Milán con Antonello da Messina. Estos fragmentos testimonian el conocimiento de la pintura italiana, aunque dentro de una grandiosidad y un refinamiento derivados de Jan van Eyck, de quien Petrus Christus fue el mayor seguidor. La atmósfera es moderada y absorta, el color tierno, difuminado en el aire y de extrema sensibilidad.*

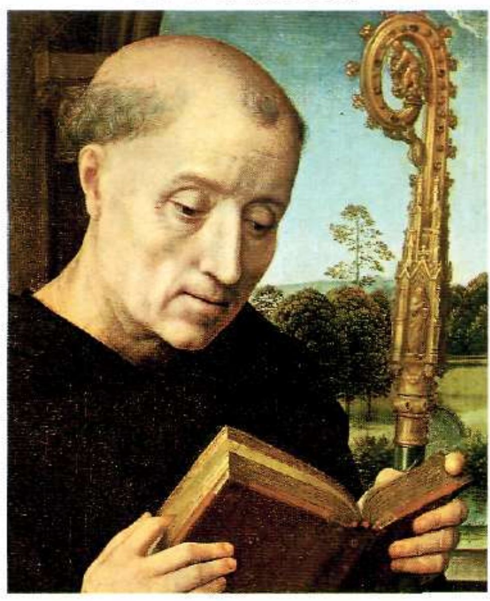
Prendimiento de Cristo, donde logró plasmar unos excelentes efectos nocturnos, etcétera.

Se desconoce el año de nacimiento de Petrus Christus, originario de Brabante. En 1444 adoptó la ciudadanía de Brujas, donde probablemente había conocido a Van Eyck, quien murió tres años antes. Ésta fue la ciudad de su formación artística y, exceptuando algunos cortos viajes, ya no la abandonaría hasta su muerte en 1472 o 1473.

De todos los pintores flamencos, Christus es el más directo discípulo de Van Eyck, el que mejor absorbió la fascinación de su pureza geométrica, sus figuras y sus colores tan melodiosamente aplicados. Sintió menos que su maestro la atracción por el análisis geométrico de las sucesiones de imágenes, hallando en la pintura italiana, con la que tuvo contacto, una confirmación a su manera de distribuir espacios más claros y de colocar las figuras aisladas de las cosas que las circundan para que aparezcan mayores.

El catálogo de sus obras seguras no es muy abundante, pero las atribuciones de los expertos lo han enriquecido posteriormente. En 1446 realizó el retrato de *Edward Grymstone* (Londres), un inglés enviado por Enrique VI para estipular un acuerdo comercial. De 1452 son sus dos postigos de Berlín con *La Anunciación* y *La Natividad*, que se cuentan entre sus máximas obras, y *El Juicio Final*. Según algunos estudiosos, en 1447 se trasladó a Milán, donde se supone que conoció a Antonello da Messina. El *Retrato de una joven*, que se









encuentra en el Museo de Berlín, es otra de sus obras merecedora del título de maestra.

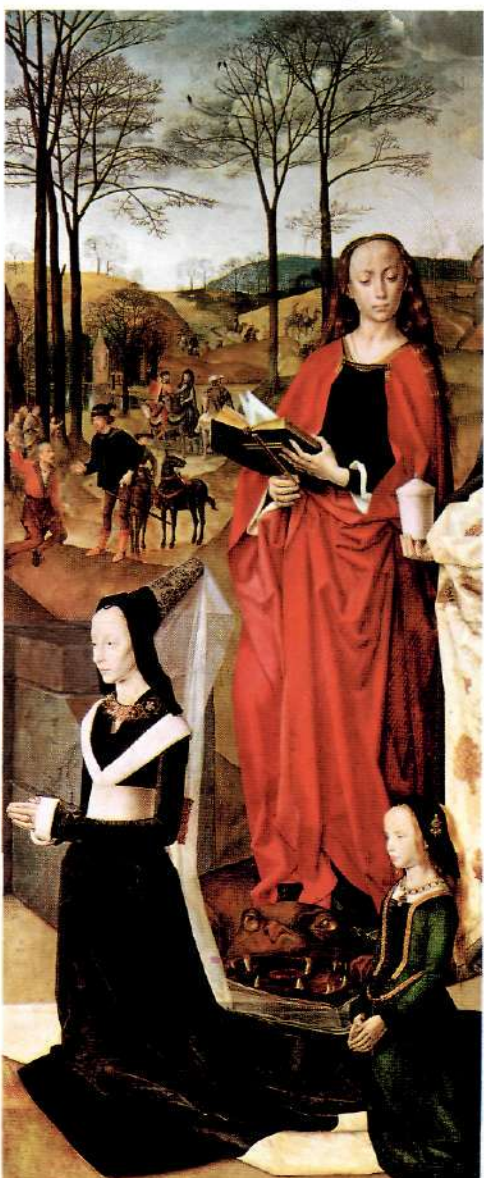
Hans Memling nació en Seligenstadt, cerca de Maguncia, hacia 1435. Es probable que tuviera en su patria su primera formación artística, quizás en Colonia al lado de Stephan Lochner, pero su educación más auténtica se produjo en Bruselas, donde trabajaba Rogier van der Weyden, pintor fundamental para Memling (otro artista que influyó bastante en él fue Dirk Bouts). En 1465 figura como ciudadano de Brujas, donde puede que residiera ya desde unos años antes y que sería sede de su actividad, alentada por el consenso de la rica burguesía local que permitió al pintor amasar una notable fortuna. Su primera obra fechable es el tríptico de *Sir John Donne*, pintado en 1468. Poco después realizó para los Médicis un políptico con *El juicio Universal*, pero el barco que lo conducía a Italia fue abordado por un pirata de Danzig y la obra acabó en la catedral de dicha ciudad.

En 1479 pintó *La boda mística de Santa Catalina* y *La adoración de los Magos* para el Hospital de San Juan de Brujas, dos de las obras más líricas del artista. En 1487 ejecutó un díptico para dicha fundación y en 1489 terminó, para el Hospital de San Juan también, *El relicario de Santa Úrsula*, un precioso cofre adornado con pequeñas pinturas. En 1491 realizó una gran *Crucifixión* para la catedral de Lübeck. Falleció en 1494.

Una gran parte de la producción de Memling está constituida por retratos, inspirados

Hans Memling (1435-1494). A la izquierda: Presentación en el templo *(Washington, Nacional Gallery). Memling es uno de los artistas flamencos de quien se conservan más obras, entre ellas muchos retratos. En el centro: detalles de* La Pasión *que revelan la serenidad y dulzura de su arte y el amor por los paisajes abiertos, inundados por una luz de ensueño. A la derecha: fragmento de* La adoración de los Magos *(Madrid, Prado), una de las obras maestras del artista.*







Hugo van der Goes (1440-1482), detalles del Tríptico Portinari *(Florencia, Uffizi), realizado entre 1476 y 1478 por encargo del florentino Tommaso Portinari, delegado de los Médicis en Brujas, para la iglesia de San Egidio de Florencia. Portinari aparece arrodillado con dos de sus hijos en el panel de la izquierda; en el de la derecha (ilustración del centro) aparecen su esposa, Margherita Baroncelli, y su hija, mientras en la tabla del centro (ilustración de la derecha) se reproduce* La adoración de los pastores. *Esta pintura tuvo notable influencia en el ambiente florentino y fue la obra más importante para el conocimiento del arte flamenco por los toscanos.*

en una afable cordialidad incluso en la moderación de sus ademanes. El artista fue ajeno a los efectos dramáticos y prefirió, cuando le fue posible, apoyarse en una visión serena y ordenada.

Son de especial interés sus paisajes, con cielos profundos en los que destacan los diversos matices del azul y de las nubes, preludio de un elemento que arraigará en la producción paisajística holandesa.

Hugo van der Goes nació en Gante hacia 1440 y obtuvo en esta ciudad, siendo aún joven, el título de maestro. Pronto se hizo famoso y fue bien remunerado. En 1468, con ocasión de la boda de Carlos el Temerario, fue invitado a Brujas para preparar junto a otros artistas la decoración. Este hecho testimonia el prestigio del que ya gozaba.

En 1475 ingresó en un convento agustino cercano a Bruselas y dio un nuevo rumbo a su vida. Su posición en el convento no era, sin embargo, la normal de un monje, sino la de converso, y se le concedían muchos privilegios: podía pintar a su placer y recibir visitas, de las que fue memorable la efectuada por el futuro emperador Maximiliano. Durante este período realizó el *Tríptico Portinari,* para la homónima familia italiana, que tuvo gran eco en aquella ciudad y representó uno de los mayores elementos de contacto entre el arte flamenco y el toscano. El trato especial de que gozaba en el convento suscitaba, no obstante.



Hieronymus Bosch (¿1450-1516). El prestidigitador *(Museo de Saint Germain-en-Large). Es uno de los muchos episodios de la vida popular interpretados por el artista con certero espíritu observador y una deformación caricaturesca de las figuras que pone en evidencia, a través de la vulgaridad física, los defectos y la degradación moral. Pero además de la violenta sátira el pintor realiza una composición excelente: en un lado coloca al prestidigitador, mientras en el otro representa a la muchedumbre con la indumentaria más diversa; en el centro aparece la mesa con los objetos dispuestos como en una endemoniada fórmula mágica.*

la envidia de algunos compañeros y fue la causa de un profundo malestar interior que culminó durante un viaje colectivo a Colonia. El artista cayó en un estado angustioso y obsesivo; fue amorosamente cuidado sobre todo con la música y mejoró, pero poco después, en 1482, falleció.

No sólo influyó en el ámbito florentino, sino que recibió a su vez influencias italianas, de las que fueron innegables portadores los numerosos comerciantes italianos residentes en Brujas. Fue también excelso retratista; uno de los elementos peculiares de su arte fue la constante orientación hacia lo interno, a veces dramáticamente y en consonancia con las fases de sufrimiento e incluso de zozobra de su existencia.

Los pintores hasta aquí mencionados trabajaron preferentemente en el Flandes meridional, más rico, correspondiente a la actual Bélgica, pero es la parte septentrional del país la que da uno de los artistas más originales y populares del siglo, Hieronymus Bosch, el Bosco. En todo el arte flamenco se pueden encontrar las características de una pintura profundamente religiosa dedicada a la búsqueda de valores internos cuyos problemas místicos están aún impregnados de sensibilidad medieval. Sin embargo, nadie como el Bosco indaga en las raíces del subconsciente a través del camino de la superstición, la credulidad y la fantasía popular. El Bosco nació en Hertogenbosch ("Bosque ducal"), una





Hieronymus Bosch. Arriba: El concierto del huevo, *detalle (Pinacoteca de Lieja). La pintura del Bosco presenta extraordinaria caracterización de los rostros y profundo simbolismo. Una viva inquietud agita las escenas, en las que la especie humana parece condenada a la obsesión de los sortilegios, a la infinita destemplanza del pecado. Abajo:* La ira. *Forma parte de* Los siete pecados capitales *(Madrid, Prado) y representa la brutalidad de la violencia. El realismo tan peculiar de los flamencos asume en el Bosco formas más inmediatas y mordaces.*

población de Brabante, hacia 1450. Parece que residió siempre en su ciudad natal, donde falleció en 1516. Se sabe que pertenecía a la confraternidad de la Virgen, en la que en 1486 ingresó junto a otros personajes ilustres.

Entre sus obras juveniles se sitúan *Los pecados capitales* y *El carro de heno,* ambas en el Museo del Prado. Este último, según un proverbio flamenco, es el símbolo de la vida: "El mundo es un carro de heno y cada cual coge cuanto puede." Se trata de un tríptico: en la parte central aparece el carro avanzando entre una humanidad belicosa y seguido por los grandes del mundo, mientras en sus extremos aparecen dos parejas: una representa la música y la otra el amor.

Otro tríptico famoso es el de *Las tentaciones de san Antonio,* donde el pintor derrama todo su repertorio de monstruos, de invenciones obscenas y de símbolos de perversión en un paisaje violáceo siniestramente iluminado por incendios. De excepcional interés es el tríptico *El jardín de las delicias,* de difícil interpretación y lleno de símbolos preferentemente sexuales.

El elemento surrealista en la pintura del Bosco es de fundamental importancia, pero aún mantiene una adhesión espontánea y directa a la vida. Sus monstruos, aunque fantásticos, artificiosos y absurdos, jamás carecen de realidad. En sus multitudes late el







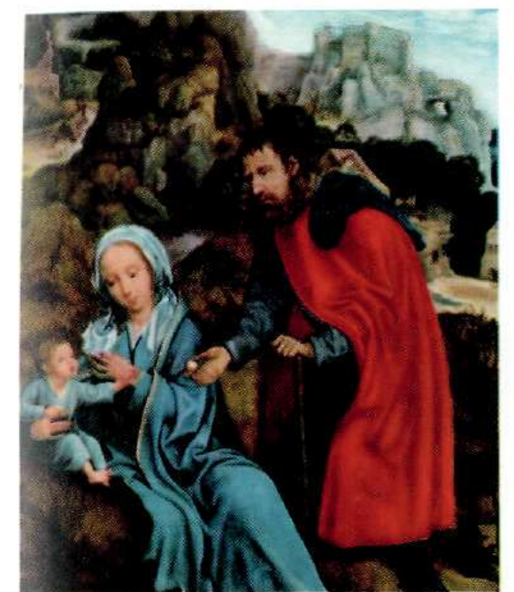


Hieronymus Bosch. A la izquierda y en el centro, arriba: El Infierno acústico, *panel de la derecha del tríptico* El jardín de las delicias *(Madrid, Prado). Es una síntesis del universo monstruoso del artista, en el que las criaturas más fantásticas y absurdas asumen una función real. En el centro, abajo, y a la derecha:* El jardín de las delicias, *obra de difícil interpretación. El motivo dominante en la parte central, a la que pertenecen los detalles de estas ilustraciones, alude especialmente a los placeres sexuales.*

contacto vivo y a menudo doloroso con una humanidad abrumadora, vulgar y obsesiva. La clave de lo *feo* o de lo *deforme* no sólo le ayuda a profundizar en las imágenes del vicio y del mal, sino que le empuja a observar con ojos atentos las dimensiones de la miseria material y moral. Todos los artistas flamencos son sensibles a estos problemas, pero sólo el Bosco los afronta sin intentar captarlos bajo aspectos idealizados, sino mostrando la amargura que produce la verdad. A su vitalidad fantástica y visionaria se añade un espíritu narrativo. Su pintura es tan rica en detalle como simple y sintetizadora.

Con el Bosco se entra ya en el siglo XVI, cuando la extraordinaria creatividad de los flamencos declina parcialmente bajo el influjo de dos factores distintos: por una parte el inicio de las grandes luchas religiosas y políticas, que llevarán en el siglo siguiente a la total independencia de las regiones septentrionales del país; por otra, el predominio de las influencias del Renacimiento italiano.

A comienzos del siglo, no obstante, los elementos de la tradición nórdica aún continúan fundiéndose a menudo equilibradamente con las aportaciones italianas, como en el caso de Quentin Metsys, nacido en Lovaina en 1466, que inició su actividad como artífice especialista en trabajos sobre oro. A los treinta años de edad cambió de ocupación y se dedicó a la pintura, según unos, a causa de una enfermedad y según otros debido a la





Quentin Metsys (1466-1530). A la izquierda, arriba: La huida a Egipto, *detalle (Museo de Worcester). En el siglo XVI la cultura de los maestros flamencos se hace más compleja, tendiendo a perder la encantadora ingenuidad de los primitivos y recibiendo con mayor facilidad las influencias exteriores, sobre todo del arte italiano; las figuras adquieren movimiento; los espacios, mesura y proporción. Pero la elegancia de los colores y los fantásticos paisajes son aún propios de la sensibilidad nórdica. Abajo, a la izquierda:* El cambista y su mujer *(París, Louvre). A la derecha:* Ecce Homo, *fragmento (Madrid, Prado).*

negativa por parte de un hombre rico a casar a su hija con un simple artesano. Metsys fijó su residencia en Amberes, que se encontraba en pleno crecimiento mientras Brujas decaía rápidamente. Casó dos veces y recibió muchos encargos de las corporaciones y de las iglesias de Lovaina y Amberes; firmaba sus obras con el monograma de un martillo. En 1517 realizó el retrato de *Tomás Moro* y el de *Erasmo*. Otro de sus retratos, *El cambista y su mujer* (Louvre), se cuenta entre los más interesantes de la época.

Igualmente ligado a Amberes se encuentra Joachim Patinir, nacido en Bouvignes hacia 1480 y ya consolidado como pintor en 1515 en Amberes. Sin embargo está también relacionado con la escuela de Brujas, en especial con Gerard David, y conoció asimismo la pintura del Bosco. La especialidad típica de su actividad fueron los paisajes, abiertos a horizontes lejanos y llenos de detalles fantásticos.

Mayores contactos con Italia presenta la pintura de Jan Gossaert, llamado Mabuse, que nació en 1478 en las cercanías de Utrecht y falleció en Middelburg entre 1533 y 1536. A comienzos del siglo trabajó en Amberes, pero después se estableció en Utrecht y Middelburg. En 1508 y 1516 fue a Italia, donde recibió influencias de la pintura lombarda y del ambiente romano, que mezclaría con las aportaciones flamencas de diversa procedencia. Es característica su producción del tercer decenio del siglo, con motivos frecuentemente de





carácter profano que pintó confiriendo a sus imágenes una plasticidad que las asemeja a las esculturas, con un dibujo de líneas ondulosas y elegantes. También fueron numerosas sus obras de carácter sacro y los retratos.

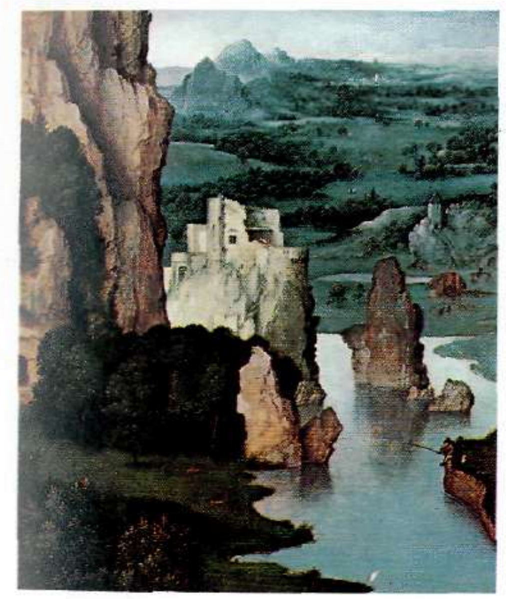
Artista muy original fue Lucas de Leiden, nacido en 1494, de actividad precoz y amigo de Durero, con quien tuvo influencias recíprocas. En 1527 hizo un viaje junto con Mabuse en una embarcación privada para visitar a los pintores de Flandes. Murió joven, puede que de tuberculosis, en 1533. Lucas de Leiden también participó vivamente en la renovación cultural que ya se propagaba por la pintura flamenca.

Pero de todos los pintores flamencos del siglo XVI destaca la figura de Pieter Brueghel el Viejo por la coherencia, la originalidad y el alto nivel de su producción. Nacido cerca de Breda hacia 1525, pronto se trasladó a Amberes, donde ingresó en el taller de Pieter Coeck van Aelst, pintor de corte de Carlos V, y de Hieronymus Cock, gran editor de grabados, con quien pudo conocer obras del manierismo italiano. En 1552 viajó a Francia e Italia; en 1554, de nuevo en Holanda, inició la producción de una serie de grabados que le tuvieron ocupado para el resto de su vida. En 1563, año en que se trasladó a Amberes, se dedicó especialmente a la pintura. Falleció en 1569.

Entre sus primeras obras figuran *El Carnaval y la Cuaresma, Caída de los ángeles*

Jan Gossaert, el Mabuse (¿1478-1533). A la izquierda, arriba y a la derecha: La Sagrada Familia, *detalle (Lisboa, Museo de Arte Antiguo). La obra fue realizada al regreso del viaje que el artista hizo a Italia y muestra el conocimiento de la pintura de Lucas de Leiden y del manierismo italiano por la complejidad de la distribución y los ademanes de las figuras. Abajo:* Danae, *detalle. La elección de un tema mitológico testimonia la aproximación de la pintura holandesa a la cultura clasicista italiana.*







Joachim Patinir (1480-1524). A la izquierda, arriba: La huida a Egipto, *detalle (Museo de Amberes). Los paisajes fueron el sector en el que más alto llegó el arte de este original pintor. Abajo:* El bautismo de Cristo, *fragmento. A la derecha:* Las tentaciones de San Antonio *(Madrid, Prado). En la página siguiente: Pieter Brueghel el Viejo (¿1525-1569),* El triunfo de la muerte *(Madrid, Prado). Es una de las más macabras e impresionantes interpretaciones de este tema medieval. Las huestes arrolladoras de la muerte avanzan sobre un suelo desolado y sin vida, enrojecido por el resplandor de los incendios que anuncian las llamas del infierno.*

rebeldes, Dulle Griet, Proverbios de los Países Bajos, Juegos de niños y *Triunfo de la Muerte,* una de las más dramáticas interpretaciones de este tema tan repetido en la iconografía medieval. Esta obra se distingue no sólo por la riqueza y el extraordinario realismo de sus macabros detalles, sino por la magnificencia de la puesta en escena que parece compendiar, en un espacio escuálido y ya sometido a la voluntad de la muerte, el paisaje del universo.

Entre 1565 y 1566 pintó *Boda de aldeanos* y *Baile de labriegos,* en los que expresa su humana simpatía por el colorido mundo del campo y reafirma su interés por un riguroso naturalismo. Pero incluso en estas pinturas, benevolentes hacia la exaltación popular, es preciso advertir el riquísimo bagaje cultural del pintor. En su obra la fragmentación y el pequeño mundo típicos de los flamencos se subordinan a una visión que, sin ser clásica en sus atributos, lo es en su esencia. Con Brueghel la cultura flamenca se libera de lo superfluo y alcanza lo sustancial, al igual que en las experiencias italianas. En *Las tentaciones de san Antonio* y en otras obras reaparece lo demoníaco que tanto complacía al Bosco, quien con su sentido narrativo influyó notablemente en la formación de Brueghel. Pero la visión de éste es más serena y universal, como demuestra en la extraordinaria serie de los meses: *Enero* o *Cazadores en la nieve, Febrero* o *Jornada sombría, Julio* o *Siega del heno, Agosto* o *La cosecha, Noviembre* o *El regreso de los rebaños.* Ya antes de Brueghel la pintura de los países









del norte había demostrado la importancia que la participación en los acontecimientos de la naturaleza tenía para la cultura de dichos pueblos, pero nadie como este artista poseyó un sentido tan agudo del poder evocador de un paisaje, de la emoción lírica y dramática que éste puede suscitar relacionándolo con los sentimientos humanos. Obra tardía es la *Parábola de los ciegos*, una de las más trágicas interpretaciones de la miseria humana. Pero el sentido dramático y doloroso frecuente en las obras de Brueghel no anula esa energía que inspira el cuadro ni su criterio moral, en el que se reflejan una dignidad y una seguridad que colocan al artista entre los más conscientes y generosos intérpretes de un destino humano aceptado y amado a pesar de sus desventuras.

Mención especial merecen finalmente las artes menores, como la joyería, el vidrio, la cerámica y, sobre todo, los tapices. Tras la destrucción de Arras en el siglo XV, los principales centros de producción de tapices fueron Tournai y en el siglo siguiente Bruselas, donde los tejedores, que gozaban de privilegios económicos, alcanzaron un prestigio reconocido en toda Europa. El Vaticano encargó al bruselense Van Aelst en 1519 la realización de la tapicería de Rafael sobre los *Hechos de los Apóstoles*, que marcó la orientación de Flandes hacia las formas renacentistas. A causa de las luchas confesionales del siglo XVI, muchos tapiceros flamencos se expatriaron y dirigieron manufacturas de

Pieter Brueghel el Viejo. Arriba: Cazadores en la nieve, *detalle (Viena, Kunsthistorisches Museum). Es un cuadro de la serie de* Los Meses *y representa a Enero. Posee toda la fuerza de Brueghel para evocar la naturaleza nórdica no sólo en sus colores, sino también en las sensaciones físicas más primarias, como la del frío y el aire punzante de las sombras oscuras. Abajo:* La cosecha, *detalle (Nueva York, Museo Metropolitano), que representa al mes de Agosto. La naturaleza ofrece su dorada riqueza y los campesinos alternan la fatiga con un reposo negligente y el placer de la comida.*



Brueghel el Viejo: Los proverbios flamencos *(Berlín, Staatlitche Museum), encantador testimonio de la tradición popular del país). Está ilustrado con gran habilidad, concibiendo a la muchedumbre como un todo, pero individualizando cada uno de los caracteres que la componen.*

otros países europeos (Francia, Italia, etc.), lo que extendió aún más el prestigio de que ya entonces gozaban aquellos artesanos.

En lo que respecta a la orfebrería, alcanzó gran desarrollo el latón fundido, que tuvo su principal sede en la ciudad de Dinant. En Amberes se trabajó el vidrio, cuyas piezas sopladas adquirieron renombre en toda Europa. Para finalizar, citemos la cerámica, cuyo introductor en Flandes se supone que fue el italiano G. di Savino, que estableció el primer taller en Amberes a comienzos del siglo XVI. La producción debió de ser considerable, pues se aplicaba el nombre de "gres de Flandes" a objetos de gres de muy diversas procedencias. Los utensilios más antiguos de este material son los vasos denominados *canettes*, que se cree que se fabricaban bajo los auspicios de la condesa de Holanda Jacqueline de Baviera. Incluso en la actualidad aún se usa el término *jacqueline* para denominar unos cántaros de gres de vientre abultado que se fabrican en Bélgica y los Países Bajos.

LA PINTURA FRANCESA EN LOS SIGLOS XV Y XVI

A comienzos del siglo XV Francia está inmersa en la guerra de los Cien Años, siendo el momento más trágico para la corona francesa cuando en 1422 Enrique VI de Inglaterra es coronado rey de Francia. Posteriormente el país galo se recupera con las gestas de Juana de Arco al servicio de Carlos VII, más tarde con la habilidad política de este soberano y sobre todo con la energía de su sucesor Luis XI, quien en 1477 sale airoso en su lucha contra el poderoso ducado de Borgoña gobernado por Carlos el Temerario. En 1480 también la Provenza se adhiere a la corona francesa. Sin embargo, a causa de las guerras y las divisiones París había decaído, por lo que los mayores focos de la cultura artística surgieron en la periferia: fueron precisamente la Provenza y la Borgoña, y las ciudades de Bourges y Tours, a orillas del Loira, adonde se había trasladado la corte primero con Carlos VII y luego con Luis XI, donde se produjo un mayor florecimiento.

La Borgoña y Dijon desempeñaron un papel decisivo en la formación de los hermanos Limbourg, cuya importancia para el desarrollo de la pintura flamenca ya se ha señalado. Pese a su origen flamenco y su participación en el profundo espíritu realista que sería típico del arte de Flandes, Pol Limbourg ocupa un puesto merecido en la historia del arte francés, pues es intérprete de ese espíritu de elegancia y refinada caballerosidad que tuvo en Dijon y sobre todo en París sus centros más activos. Su pintura representa la máxima expresión de un ambiente mundano, feudal, que sobrevivió incluso en aquel momento en que la estructura política de Francia parecía a punto de derrumbarse.

Muy distinta parece la función de la Borgoña teniendo en cuenta la presencia en Dijon de otro artista, el escultor Claus Sluter. Aunque de origen flamenco, se encuentra en esta ciudad en 1385; en 1389 se le encomienda continuar las esculturas para la cartuja de Champmol cuya ejecución había sido encargada inicialmente a Jan de Marville. Se conservan de él el portón de la capilla de dicha cartuja, el *Calvario* de su claustro, llamado también *Pozo de Moisés*, y la *Tumba de Felipe el Atrevido*, antes en la capilla y ahora en el Museo de Dijon, que fue terminada tras la muerte del escultor, acaecida en 1405 o 1406. Aunque ligado a los motivos iconográficos medievales, el arte de Sluter presenta tal fuerza monumental y realismo que se convierte en un importante punto de referencia no sólo para la escultura borgoñesa posterior, sino para todo un movimiento artístico que descendió a través de la Europa Central hasta Italia. La Provenza, que ya en el siglo XIV había conocido un gran auge artístico en Aviñón, sede provisional de la corte pontificia, gozó como la Borgoña de las ventajas de estar menos expuesta al empobrecimiento y a los saqueos de la guerra. Muchos artistas procedentes del norte encontraron refugio en ella, produciéndose múltiples contactos e influencias entre flamencos, borgoñeses, catalanes e italianos. En 1443 se realizó en Aix-en-Provence *La Anunciación*, un tríptico anónimo que se sitúa entre las obras maestras de la época.

Igualmente anónima es *La Piedad* de Villeneuve-les-Avignon, de extraordinario dramatismo. Pero no faltan artistas de personalidad más definida, como Enguerrand Quarton o Nicolas Froment y sobre todo el Maestro de Moulins, así llamado por el tríptico *Coronación de la Virgen* de la catedral de Moulins, realizado alrededor de 1500 y en torno al cual los críticos han catalogado una decena de obras que cronológicamente se pueden situar desde 1480 hasta la primera década del siglo XVI. De éstas se pueden citar *La Natividad* (Autun), *Retrato del cardenal Carlos de Borbón* (Munich), *Santa Magdalena con donante* (París), *La Anunciación* (Chicago) y *Niña en oración* (Nueva York).



La Piedad de Aviñón *(París, Louvre). Es una de las obras maestras de la pintura provenzal del siglo XV. El fondo dorado y las figuras aisladas e inmersas en una expresión dramática otorgan a esta pintura una serenidad medieval. La obra se realizó en 1460 para el Hospicio de Villeneuve-les-Avignon, en Provenza. Son notables la simplicidad de la escena y el sentimiento de melancólica dulzura que la domina.*

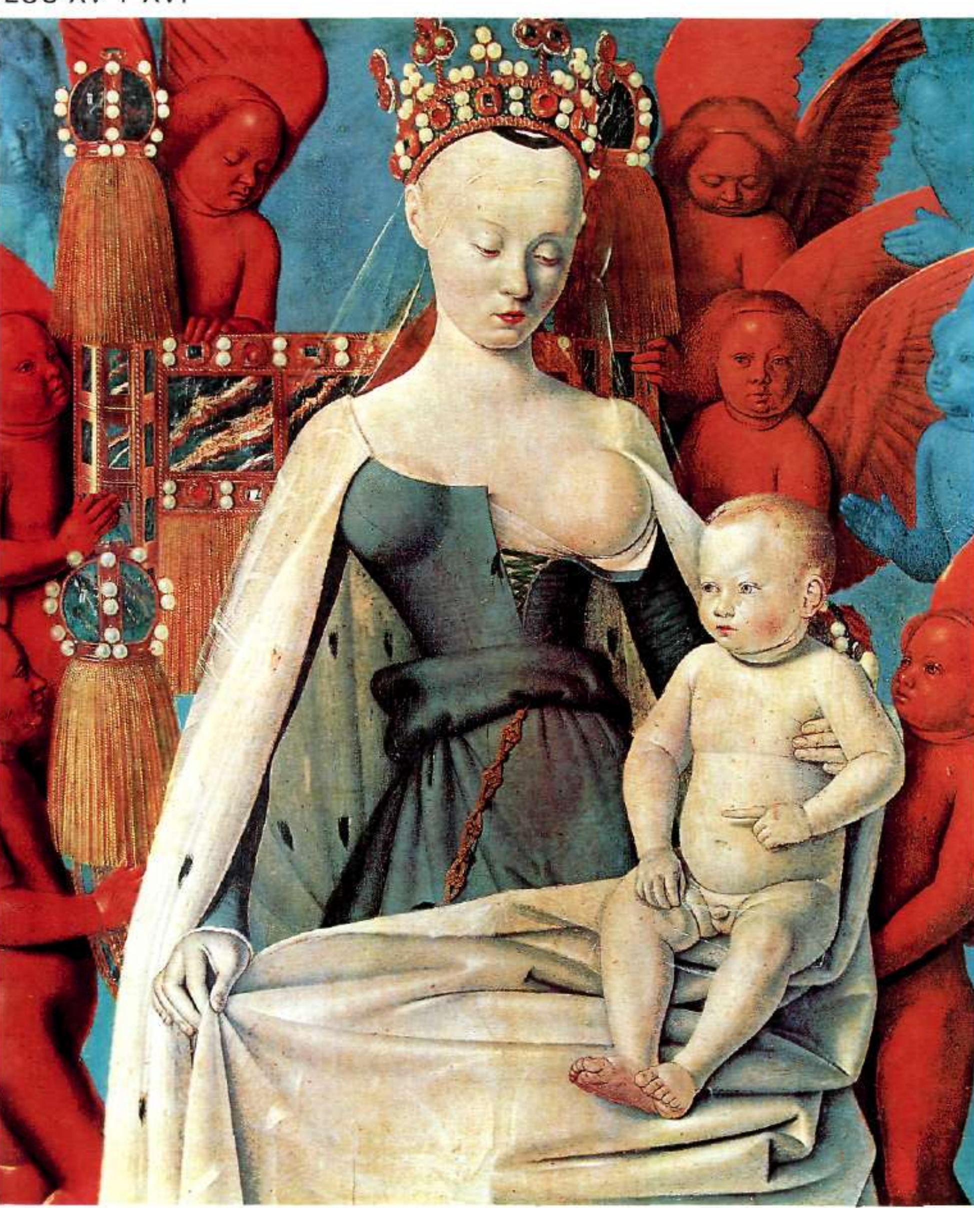
Hoy se tiende a identificar al Maestro de Moulins con el pintor lionés Jean Prevost, que destacó de 1471 a 1504 y fue uno de los personajes más prestigiosos de Moulins. Prevost era también maestro vidriero, lo que podría explicar el color frío de ciertas obras. En su arte se advierte un amplio conocimiento de la pintura nórdica, pero el realismo crítico de ésta lo trata con una dulzura de dibujo y color que ya muestra las características de la futura tradición francesa.

El mayor artista francés del siglo XV es probablemente Jean Fouquet, nacido en Tours alrededor de 1420. De 1442 a 1447 visitó Roma y tal vez Florencia y Nápoles. En 1470 pintó algunos cuadros para la sala de los Caballeros de San Miguel, orden creada por aquel entonces en Tours. En 1475 se le nombra pintor real: el *Retrato de Carlos VII* por él realizado se convierte en una de las cumbres del retrato francés, importante asimismo porque el soberano aparece representado desde una perspectiva de medio ángulo recto y no de perfil, novedad aportada por Van Eyck.

La actividad del artista en Tours fue muy intensa y practicó diversas técnicas, de la miniatura al fresco, del vidriado al esmalte. De su obra merecen reconocimiento especial las numerosas páginas miniadas del manuscrito *Las antigüedades hebraicas* (Biblioteca Nacional de París). Entre 1450 y 1455, al regreso de Roma, realizó el miniado del *Libro de*







horas de Étienne Chevalier (Museo Condé de Chantilly), que muestra influencias de la cultura italiana y el conocimiento de la obra de Fra Angélico, quien trabajaba en la capilla de Nicolás V en el Vaticano cuando Fouquet visitó Roma. Los contactos con Italia, que inspiran al pintor la extraordinaria disposición de las figuras y la ordenada perspectiva, son esenciales para comprender al Fouquet que, no obstante, conserva también lazos con la tradición gótica en su modo de aplicar el color en superficies delicadas, brillantes. Es significativa en este sentido su obra maestra *La Virgen con el Niño* (Museo de Amberes). En la década de 1470 pintó las miniaturas de *Las grandes crónicas de Francia*, cuya escenificación es más compleja y presenta grandes movimientos de masas. Es más bien en las escenas callejeras y en las grandes fiestas ciudadanas donde se puede descubrir una de las grandes diferencias de Fouquet respecto a los flamencos. Es de observar asimismo que su conocimiento del arte italiano actuó en él sobre todo como un estímulo, pero sin impedir la manifestación de otras características que le convierten en un artista eminentemente francés, abierto ya hacia el gusto clasicista que habría de ocupar tan alto puesto en la cultura de este país más adelante.

En los últimos años de su vida Fouquet trabajó en el miniado de pequeños devocionarios que fueron completados por sus discípulos. Otro sector de su actividad

Jean Fouquet (¿1420-1481?). A la izquierda, arriba: Carlos VII *(París, Louvre), bellísimo retrato ejecutado por el pintor cuando estaba al servicio del monarca y que revela una capacidad introspectiva digna de los mejores maestros flamencos. Abajo: detalle de una miniatura de* El libro de Horas, *de Étienne Chevalier (Chantilly, Museo Condé), realizado entre 1450 y 1455. A la derecha:* La Virgen con el Niño *(Museo de Amberes). En esta obra aparece clara la postura de Fouquet entre la tradición gótica y el Renacimiento italiano, que le induce a formas más geométricas.*



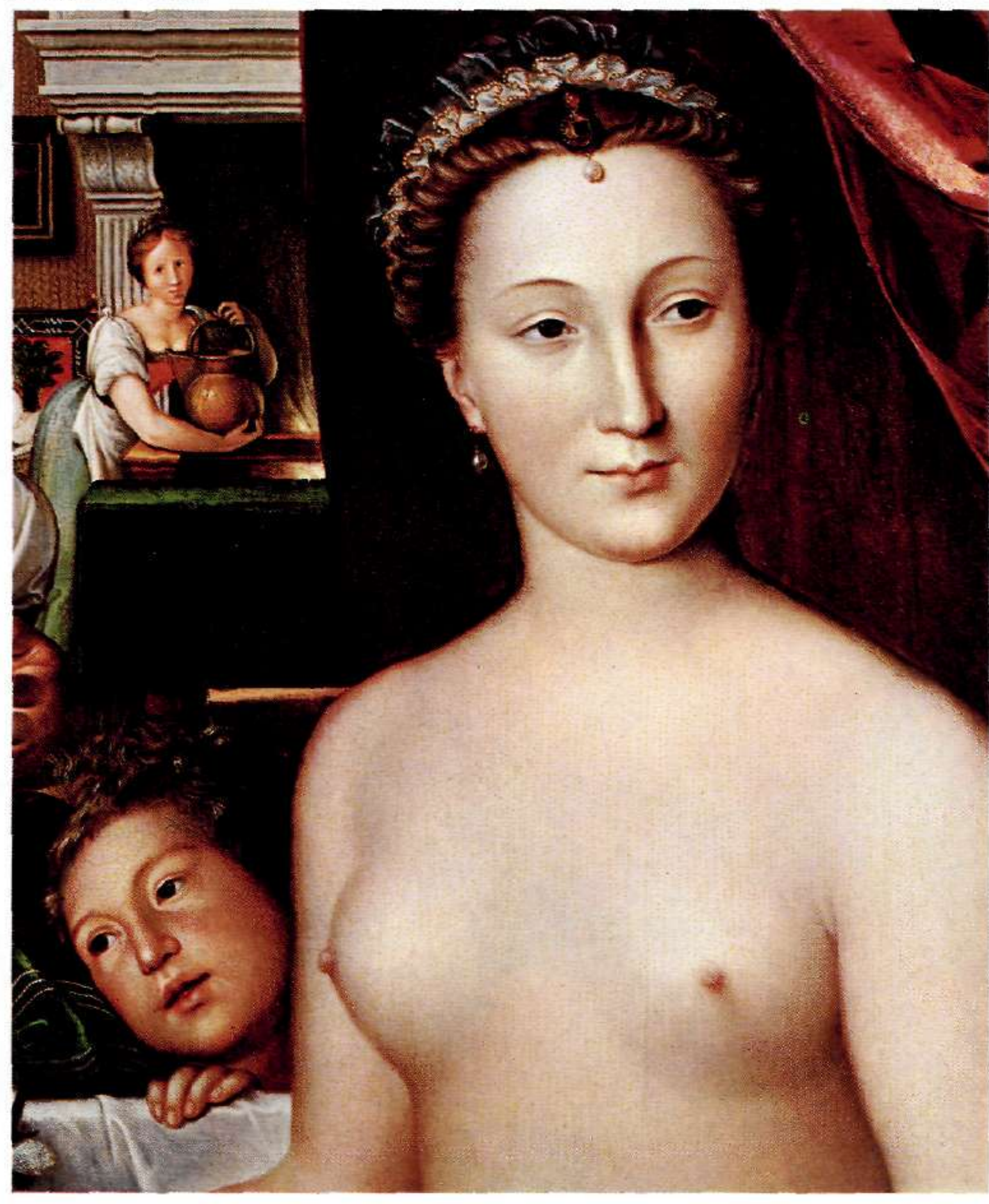
Maestro de Moulins, detalle de La Natividad *(Museo de Autun). No se conocen datos biográficos ni mucho menos cronológicos de este pintor que destacó hacia finales del siglo XV en la escuela franco-flamenca. Son evidentes aún muchos matices góticos y flamencos, pero también el espacio tiende a abrirse según el nuevo orden que procedía de Italia. Sin embargo, lo más peculiar de la pintura es su tono discursivo, la sutileza de la escena, en la que todos los elementos parecen poseer su propia evidencia, y la calma de la luz entre la cual la intimidad se expresa abierta y delicadamente.*

fueron los retratos, como el ya citado de Carlos VII, el de *Étienne Chevalier*, el de *San Esteban* y el de *Guillaume Juvénal des Ursins*, que no tienen nada que envidiar a la precisión de los maestros nórdicos. El ejemplo de Fouquet no careció de importancia para el mayor retratista francés del siglo XVI, Jean Clouet. Afincado inicialmente en Tours, se convirtió en pintor de Francisco I en París con unos honorarios notablemente altos. Los retratos que se conservan son apenas ocho o nueve, pero en compensación nos ha dejado una abundante serie de retratos al carbón, de los que unos ciento veinticinco se hallan en el Museo Condé de Chantilly. Estos carbones o sanguinas eran bosquejos para el retrato al óleo, láminas o medallones. El más bello retrato al óleo es el de *Francisco I* (Louvre), de pequeñas dimensiones, pero en general Clouet no solía retratar a grandes personajes (en este sentido es excepcional su *Erasmo de Rotterdam*), sino más bien a cortesanos de segunda fila, generalmente de difícil identificación pero que constituyen en conjunto una serie muy interesante como interpretación de la sociedad de su tiempo.

Su obra fue continuada por su hijo François, también de notable ingenio pero de menor categoría artística. Otro gran retratista del siglo XVI fue Corneille de Lyon, aunque en la historia de la pintura de este siglo predominan las manifestaciones manieristas. En el siglo XV continuán pintándose grandes vidrieras cuya originalidad y refinamiento de sus







colores las independizan de los efectos arquitectónicos, aunque siguen siendo tan interesantes como en los períodos precedentes. Es característica la presencia, como sucede análogamente con la pintura, de los retratos de donantes que son presentados a Cristo o a la Virgen. Son magníficos ejemplos las vidrieras de las capillas laterales de la catedral de Bourges, la catedral de Moulins y la Sainte-Chapelle de Riom.

A comienzos del siglo XV Arras se convirtió en el principal centro de la tapicería y mantuvo su primacía hasta que en 1479 Luis XI hizo destruir la ciudad y dispersar a sus habitantes, por lo que los maestros tejedores emigraron a Tournai, Lieja, Gante, Brujas y Bruselas. Los temas de los tapices son tanto religiosos como profanos, inspirados estos últimos en los romances de la corte y en las crónicas.

François Clouet (¿1522-1572). A la izquierda, arriba: Retrato de Enrique II. *Es uno de los mejores del pintor, que nos ha legado una serie de agudas interpretaciones. Abajo:* Retrato del botánico Pierre Cutte *(París, Louvre). Realizado en 1562, es su única pintura fechable. A la derecha:* Retrato de Diana de Poitiers.

EL ARTE ALEMAN EN LOS SIGLOS XV Y XVI

Entre el fecundo florecimiento del arte flamenco y la extraordinaria originalidad del Renacimiento italiano, parece como si no existiera un espacio definido para el arte alemán, ya que sufrió la influencia de las culturas vecinas, especialmente la flamenca, con la que sus relaciones eran más fáciles. Sin embargo el arte alemán tuvo su propia fisonomía y su función insustituible, tanto por la fuerza expresiva de sus principales intérpretes como por su papel de depositario de una tradición de rigor y dramatismo no logrados en otros lugares.

Indudablemente, también el territorio alemán presenta gran variedad de situaciones locales, por lo que las generalizaciones que se establezcan son meramente orientativas. Uno de los pintores más originales fue Conrad Witz, que desarrolló gran parte de su actividad en Basilea, por aquel entonces gran centro comercial y cultural y abierto, a través del valle del Rin, hacia el mundo alemán y flamenco, próximo al borgoñés y francés y no lejano de los valles alpinos en donde podían escuchar los ecos de Italia.

La pintura de Conrad Witz tuvo la oportunidad de fundir estos elementos tan diversos: recogió de Flandes sobre todo el mensaje de Van Eyck, su naturalismo solemne y sereno, pero adoptó asimismo, probablemente de Borgoña, el ejemplo de la estática decidida y poderosa y no le faltó la percepción, aunque más lejana, de cuanto ocurría en Italia. A estas bases añadió la fuerza de la tradición cultural alemana. Ejecutó formas apretadas y al mismo tiempo amplias, otorgando a sus figuras, a pesar de carecer de un conocimiento científico intenso de la perspectiva, un orden muy preciso, aplicando un cromatismo intenso y un fuerte relieve.

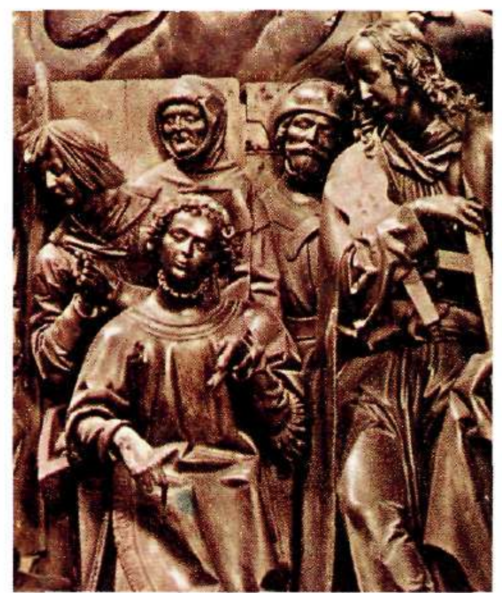
Desde 1434 Witz aparece inscrito en la corporación de pintores de Basilea; hay quien opina que se encontraba en esta ciudad desde 1431, año en que tuvo efecto el Concilio. En 1439 adquirió una casa en la calle principal, indicio de su prosperidad económica; falleció en 1446 o tal vez antes en Basilea o en Ginebra. Entre sus obras más famosas se encuentra *La pesca milagrosa,* notoria por el paisaje del lago de Ginebra y el Mont Blanc al fondo.

Muy interesante es también la pintura de Stephan Lochner, de cuya vida se sabe poco. Nació probablemente en Meersburg, junto al lago de Constanza, hacia 1410. Se sabe que en 1442 se hallaba en Colonia, donde se había establecido ya antes y donde fue elegido por dos veces para el consejo de su ciudad natal. Murió prematuramente en 1451 a consecuencia de la peste que asolaba a Europa. La fuerza expresiva gótica y la amplitud de los volúmenes ocupados por sus figuras se funden en el arte de Lochner con una especial dulzura y delicadeza de color que lo convierten en uno de los más grandes y airosos pintores de la época.

Con Martin Schongauer, nacido en Colmar en 1415, adquiere gran importancia una nueva técnica en la que los pintores alemanes adquirirían gran maestría: el grabado. Se conservan de este artista, formado en un ambiente con dominio de la influencia flamenca, ciento quince grabados. Iniciados alrededor de 1467, representan un repertorio fundamental para la elección de los temas tratados por la pintura y la escultura de Alsacia, Suabia, Baviera y el Tirol, con influencias que alcanzarían a Durero, Lucas de Leiden, Michael Pacher y Bellini. La mayor serie de grabados que ha llegado completa a nuestros días es la de *La Pasión,* de doce láminas. Schongauer falleció en Breisach en 1491.

La línea dinámica y fantástica de su arte constituiría uno de los más fascinantes medios expresivos de la pintura alemana posterior, manteniendo algunos elementos de preciosismo,





pero a la vez también de inquietud creativa tan característica de la pintura gótica tardía.

Michael Pacher ocupa un puesto especial. Arraigado en la tradición tirolesa, intentó en el siglo XV conjugar las normas góticas con las leyes de la perspectiva de Italia, estudiando y asimilando el arte italiano sin abandonar las peculiaridades de su origen nórdico. Distribuyó espacios rigurosos y creó escenificaciones ordenadas y poderosas, pero no careció de esa espontaneidad en el detalle que constituye uno de los aspectos eternamente románticos de la cultura alemana. Admiró especialmente a Mantegna, aunque sin secundar su fanatismo arqueológico, demasiado extraño al ambiente en que Pacher pintaba sus cuadros.

Influjos flamencos e italianos se unen en la pintura de Hans Holbein el Viejo, nacido en Augsburg y fallecido en 1524 en Isenheim, donde se había establecido tras residir en varias poblaciones. Su arte presenta una notable evolución y ofrece períodos definidos.

A comienzos del siglo XVI, sin embargo, el artista más significativo de Alemania fue Alberto Durero, que nació en Nuremberg y se inició en el arte del dibujo y del buril en el taller de su padre, que era orfebre.

Entre 1490 y 1494 realizó varios viajes, en los que probablemente se incluyó Flandes y con toda certeza Colmar, adonde acudió en 1492 para conocer a Martin Schongauer, que

A la izquierda: Veit Stoss (¿1447-1533), La Virgen con el Niño *y detalle de* La Natividad. *Stoss, nacido en Nuremberg, es uno de los máximos representantes de la escultura alemana de los siglos XV y XVI. Trabajó también intensamente en Polonia, donde realizó, entre otras obras, la tumba de Casimiro IV, en la catedral de Cracovia. Los elementos del gótico tardío todavía predominan en su arte. A la derecha:* La Anunciación, *de Konrad Witz (Museo de Nuremberg). Este artista fue uno de los más interesantes pintores alemanes del siglo XV y se distingue sobre todo por la fuerza monumental de sus figuras.*





Alberto Durero (1471-1528). A la izquierda: Retrato de una joven veneciana *(detalle), realizado en 1505 durante su segundo viaje a Italia. El dibujo es minucioso, preciso y fuerte. La elegancia y la vitalidad de la imagen reflejan el clima del Renacimiento italiano. A la derecha, arriba:* La adoración de los Magos, *detalle. En esta obra juvenil del artista aún afloran muchos componentes medievales, pero ya el espacio se organiza de un modo nuevo, racional, y asimismo los detalles arquitectónicos adquieren una visión clasicista. Abajo:* El Descendimiento, *otra obra juvenil.*

por cierto había muerto repentinamente. Fue después a Basilea, donde ilustró libros con xilografías, y en 1494 regresó a Nuremberg para casarse con Inés Frey, a la que un año antes había enviado un *Autorretrato,* hoy en el Louvre, con una ramita de ricino, símbolo de la fidelidad. En el mismo año partió a Venecia, donde frecuentó los estudios de Bellini, Carpaccio y Vivarini, y llegó también a Padua para conocer las obras de Mantegna, artista que influiría en él considerablemente. En 1496 abrió un estudio en Nuremberg, consolidándose progresivamente y recibiendo encargos del gran elector de Sajonia Federico el Sabio. En el *Autorretrato* del Prado el pintor revela su concepto de la dignidad del artista, inspirado sobre todo por el mundo renacentista italiano; exalta al artista como creador y no como simple artesano según la opinión aún reinante en Alemania. En 1498 publicó su primera obra de importancia como grabador, la serie de quince escenas del *Apocalipsis.* Esta actividad, en la que Durero fue insuperable maestro, experimentando todas las técnicas e inventando nuevas formas expresivas, la intensificó a finales del siglo y comienzos del siguiente. De 1504 a 1507 viajó otra vez a Italia. De nuevo en Nuremberg, reemprendió su actividad pictórica y de grabado. A 1507 pertenecen *Adán* y *Eva* del Prado, en los que expone su teoría sobre el desnudo, fruto de largas reflexiones y del contacto con Jacopo de Barbari. Hasta el resto de sus días la obra de Durero siguió siendo fecunda, sobre todo en el







período más avanzado de su vida, y fue recopilada en cuatro volúmenes que tuvieron notables consecuencias para la pintura posterior. En sus últimos años fue a la corte de Maximiliano y luego emprendió un viaje a los Países Bajos del que nos ha dejado un interesantísimo diario con numerosos dibujos. Su última época se caracterizó por una profunda religiosidad. Falleció en Nuremberg en 1528.

Durero posee una universalidad que lo hermana con algunos grandes artistas del Renacimiento italiano. No es sólo pintor, sino que tiene temperamento de filósofo y dotes de escritor. Algunos de sus dibujos sobre botánica o anatomía revelan su análisis certero y científico, en contraste con sus apuntes de viajes, rápidos e improvisados. En sus grabados, que representan la parte más original de su producción, la técnica es perfecta, pero no menos elevada es la fantasía que inspira los temas ni menos profundo el sentido que expresan. Sus alegorías impresionan por la fuerza y la vitalidad de la línea, por la potencia de los volúmenes, pero fascinan también por su eficacia narrativa, por la claridad con que Durero sabe manifestar las tensiones y las dudas interiores. Rara vez el inquieto y apasionado espíritu nórdico alcanzó expresiones tan controladas y precisas, visión tan lúcida o tan absoluto dominio del pensamiento sobre la realidad, todo ello plasmado con impetuosa pasión.

Alberto Durero. A la izquierda, arriba: El Rey, la Muerte y el Diablo, *uno de los más característicos grabados del artista, realizado en 1513 cuando éste ya había creado varias de sus series famosas. Abajo:* La Natividad *(Políptico Paumgartner, Munich), pintura realizada en 1504 tras su primer viaje a Italia. A la derecha:* Autorretrato, *de 1498 (Madrid, Prado). Revela la nueva y ambiciosa concepción que Durero poseía del arte y del artista, la conciencia —que había adquirido del Renacimiento italiano— de su dignidad y del valor de su fuerza creativa.*





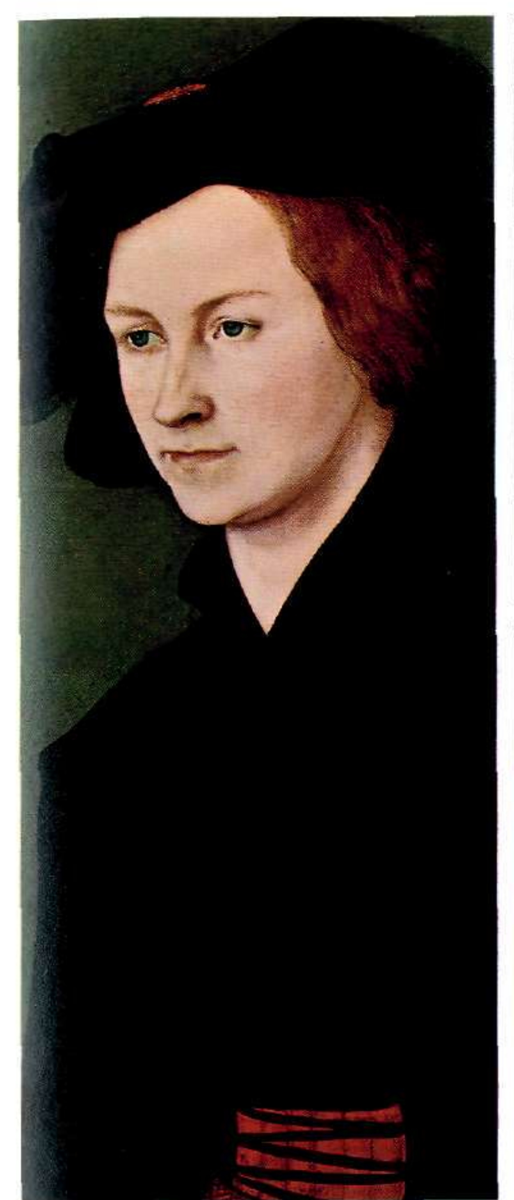


Matías Grünewald (1470/75-1528): Altar de Isenheim, *detalles de* La Resurrección, *a la izquierda, y de* La Crucifixión, *a la derecha (Museo de Colmar). Se trata de la obra maestra del artista y fue realizada entre 1512 y 1515. Aunque también a Grünewald le llegaron los ecos del Renacimiento, su visión aún queda ligada a un atormentado misticismo gótico que el pintor apura hasta sus últimas consecuencias, usando luces violentas y mucho énfasis en los ademanes.*

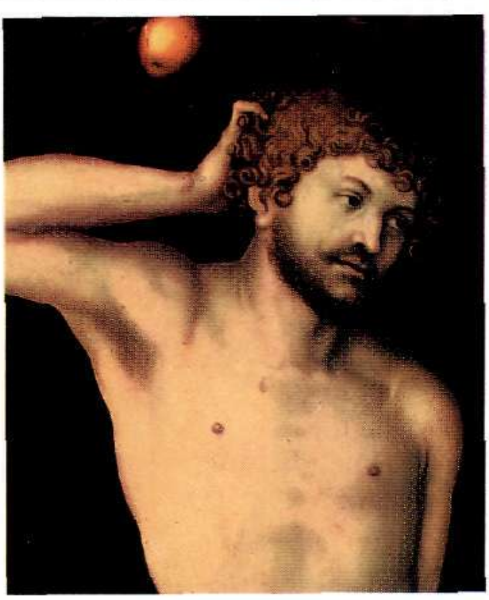
Si Durero representa el mayor acercamiento de la pintura alemana a la italiana, el arte de Grünewald demuestra, por el contrario, la continuidad de una tradición que se iba adecuando a las influencias renacentistas pero sin querer abandonar sus características originales.

El verdadero nombre de este pintor era Gothardt Nithart; sólo comienza a ser conocido como Grünewald a partir del siglo XVII. Nacido en Würzburg, pasó largo tiempo al servicio del arzobispo de Maguncia, que residía alternativamente en Würzburg, Aschaffenburg y Halle. En 1526 se separó del arzobispo y es probable que el motivo de esta ruptura consistiera en la adhesión del pintor a la Reforma (entre su legado figuran algunos libros de Lutero). Habitó luego en Francfort y en 1528 se hallaba en Halle, que se había rebelado contra el arzobispo, donde falleció. Pese a los pocos datos sobre su vida, son numerosas las obras que se conservan; la más famosa es el *Retablo de Isenheim*, creación muy compleja en la que se derrama toda la fantasía de líneas de Grünewald. Los colores están inmersos en luces a veces lívidas y abstractas, a veces palpitantes de intimidad, con contrastes que en cualquier otro artista podrían significar carencia de unidad inspirativa, pero que en él se convierten en la prueba de la dolorosa interpretación de los diversos aspectos de la existencia humana. También el repertorio de lo monstruoso aflora en su











Lucas Cranach el Viejo (1472-1533). A la izquierda: Retrato de una dama, *detalle, pintado en el período tardío de su actividad, cuando su estilo se había hecho sumamente claro y elegante. En el centro:* Adán y Eva, *detalles (Berlín, Staatliche Museum). A la derecha:* Judit, *detalle (Viena, Kunsthistorisches Museum), típica figura femenina de Cranach, de belleza fría pero inquietante. Se aprecia la riqueza del vestido y las joyas. En la página de al lado: Matías Grünewald:* Cristo escarnecido *(Alte Pinakothek, Munich). Es evidente la tensión dramática casi obsesiva de esta pintura.*

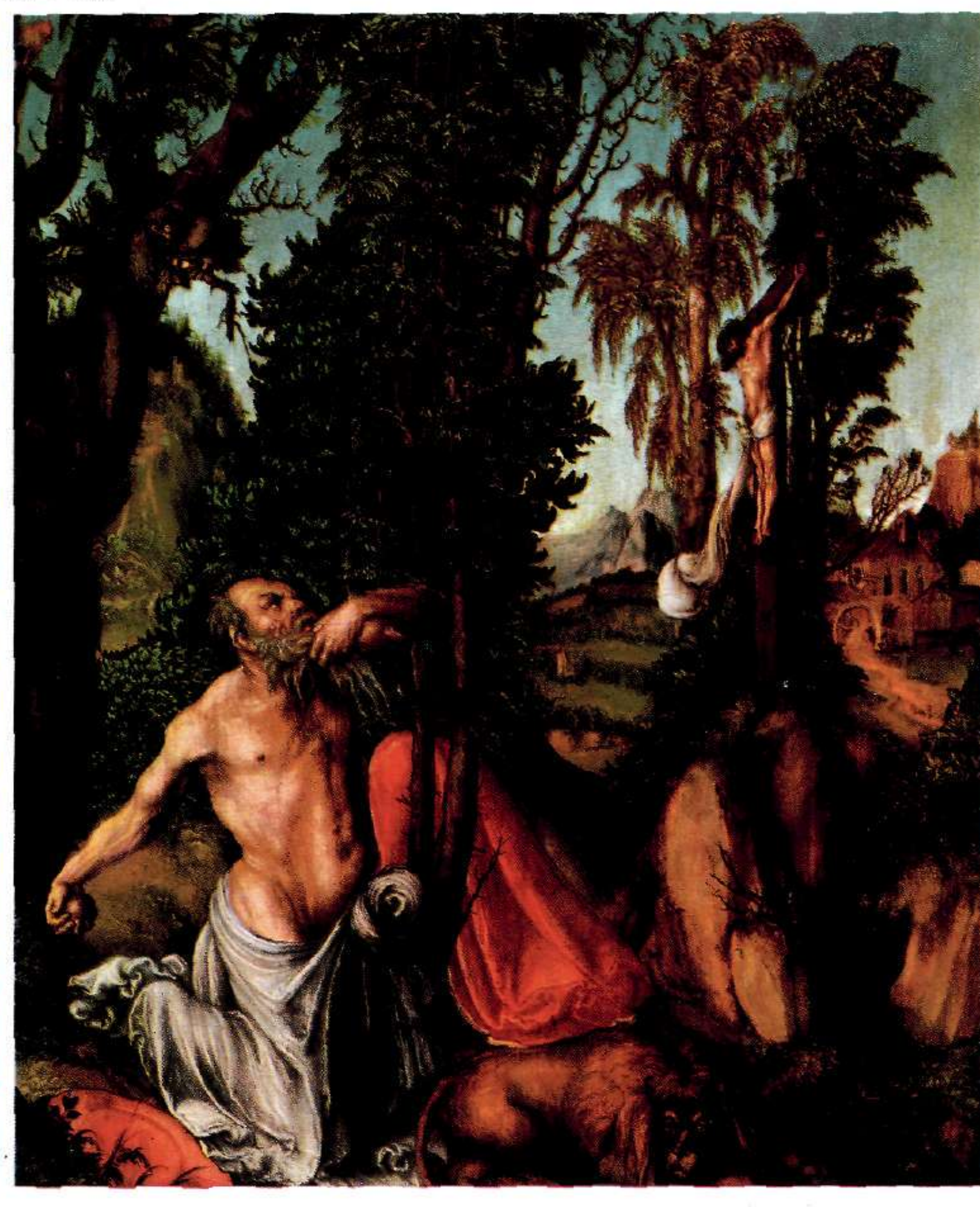
creación pictórica, situándose en un espacio concreto, pero indefinido en sus dimensiones.

Más constante y preciso es el arte de Lucas Cranach, nacido en 1472 en una localidad de la Franconia. En 1504 se estableció en Wittemberg al servicio del gran elector de Sajonia Federico el Sabio. Esta ciudad universitaria era culturalmente una de las más activas de Alemania (basta como demostración la presencia en ella de Melanchthon y Lutero) y Cranach residió allí hasta su muerte en 1553 al servicio de los príncipes locales, alcanzando una posición social elevada.

En 1508, por voluntad de Federico el Sabio, hizo un viaje a Flandes, donde adquirió profundos conocimientos sobre el Renacimiento italiano. Tras este viaje realizó su serie de desnudos femeninos. Se trata de alegorías, de personificaciones mitológicas o religiosas y de leyendas medievales en que la mujer aparece con una especial elegancia mundana, con una sutil inquietud epidérmica y con una singular frialdad intelectual. Las mujeres de Cranach, enmarcadas por un preciso y leve perfil que aún conserva todas las palpitaciones de la línea gótica, son inconfundibles por su refinamiento y por ese cariz ambiguo y perverso que les acompaña. Personifican una belleza grácil y tienen la cabellera liviana, los labios apretados y los párpados alargados; a estos rasgos corresponde una vitalidad más nerviosa que apasionada.







A finales del segundo decenio entabló amistad con Lutero: dos de sus mejores retratos son precisamente el de *Lutero* y el de la esposa de éste *Katharina von Bora*, primeros de una larga serie, pues el tema tuvo tanta demanda que en los últimos tiempos el pintor la resolvía encomendando la realización a su taller. Pero la estrecha y sincera amistad con Lutero y la activa participación en una pintura religiosa de carácter reformista no impidieron a Cranach aceptar encargos, ejecutados con similar esmero y decisión, del cardenal católico Alberto de Brandeburgo, para quien pintó escenas de santos y crucifixiones. La vida del artista fue acomodada y participó activamente en la política: a partir de 1520 fue en años alternos senador y de 1537 a 1544 burgomaestre. Sin embargo la situación política se deterioró cuando un sucesor de Federico el Sabio, Juan Federico el Magnánimo, tomó parte en la liga protestante contra el emperador y fue derrotado junto a otros confederados por Carlos V en Mühlberg. Cranach siguió la suerte de su soberano, sufriendo prisión en Augsburg e Insbruck. Falleció en Weimar en 1553.

Otro pintor, escultor y arquitecto de gran aceptación en Ratisbona, donde había nacido hacia 1480, fue Albrecht Altdorfer. Formaba parte del Consejo de la ciudad, de la que fue arquitecto oficial; participó entre otros trabajos en las fortificaciones alzadas con vistas a la creciente amenaza de los turcos. Falleció en 1538. Fue uno de los más notables

Lucas Cranach el Viejo. A la izquierda: detalles de La Crucifixión *(Alte Pinakothek, Munich), obra juvenil del artista aún cargada de sugerencias góticas. A la derecha:* San Jerónimo penitente. *Pintado en 1502, revela la complejidad de la formación de Cranach, que por entonces aún estaba buscando un estilo personal. En la página de al lado: Albrecht Altdorfer (1480-1538).* La batalla de Alejandro *(Alte Pinakothek, Munich). Por el sentimiento cósmico de las muchedumbres, las montañas, las aguas y las luces, es uno de los ejemplos más preclaros de la fantasía que animaba a los pintores alemanes.*


ALEXANDER M. DARIVM VLT. SVPERAT
CASIS IN ACIE PERSAR. PEDIT. C M. EQVIT
VERO X M. INTERFECTIS. MATRE QVOQVE
CONIVGE LIBERIS DARII REGI CVM M. HAVD
AMPLIVS EQVITIB. FVGA DILAPSI CAPTIS.





representantes de la escuela danubiana y uno de los más fantasiosos artistas de la época. El sentido de lo fabuloso reina indiscutiblemente en su pintura mezclándose con otros elementos patéticos, intimistas y a veces profundamente dramáticos. Entre sus obras más significativas figuran *El martirio de santa Catalina*, *San Jorge*, en el que las figuras se disipan en la romántica espesura de la selva, *La Santa Cena*, centelleante de mágicos reflejos, el *Retablo de san Sebastián* del convento de San Florián con las trágicas escenas de *Cristo en el Huerto* o de *El prendimiento*, *La Natividad*, concebida en el interior de una iglesia y enmarcada por un resplandeciente vuelo de ángeles, *Susana en el baño* y *La batalla de Alejandro*, en la que Altdorfer reproduce espacios inmensos plagados de figuras hasta el infinito.

Hans Baldung, llamado Grien, trabajó preferentemente en Estrasburgo, pintando para la corte del obispado, y residió provisionalmente en Nuremberg, donde conoció a Durero, y en Friburgo. Ofrece una compleja personalidad, tal vez inclinada hacia el virtuosismo formal, pero siempre capaz del más imprevisto y atormentado lirismo. Un tema muy profundizado en su arte a partir de 1510 fue el de las alegorías de la vida y la muerte, que se prestaba a fuertes y contradictorias emociones y a la ambivalencia a menudo perseguida por él de la seducción y la repugnancia. Fue además fecundo grabador y dibujante, así como

Hans Baldung, llamado Grien (¿1480-1545). A la izquierda: La muerte y la mujer. *El tema de la muerte está realizado con un dramatismo casi obsesivo. El cuerpo blando de la mujer hace sentir con su inercia la inutilidad de la belleza ante la agresión de la muerte. A la derecha, arriba:* Retrato de hombre *(Londres, National Gallery). Los retratos de Grien presentan toda una profunda introspección que parece desvelar los secretos más misteriosos de su carácter. Abajo: detalle de* La Virgen del parral *(Museo de Estrasburgo).*





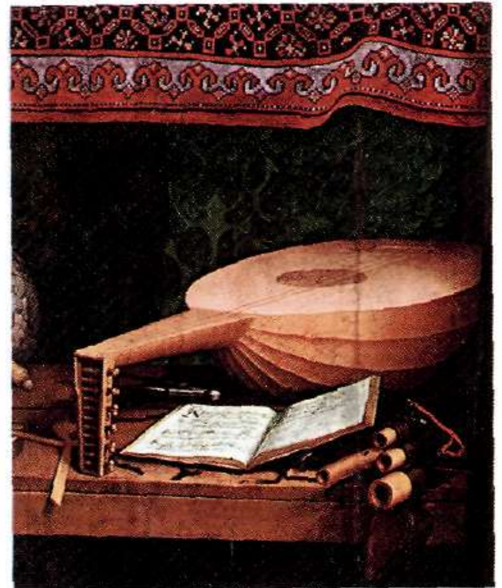
Hans Holbein el Joven (1497-1543). A la izquierda, arriba: Retrato de Dorotea Kannengiesser *(Museo de Basilea), pintado antes del viaje del artista a Italia. Abajo:* Retrato de Sir Henry Wyatt *(París, Louvre), realizado en Inglaterra cuando el pintor ya había asimilado ampliamente las aportaciones del Renacimiento italiano, haciendo aún más esencial y profunda la caracterización de sus rostros. A la derecha:* Retrato del comerciante Dick Tybis *(Viena, Kunsthistorisches Museum). Esta obra se distingue por la fuerza con que el artista individualiza el carácter del personaje.*

retratista conciso y agudo, especialidad en la que también sobresalió debido a sus dotes.

Hans Holbein el Joven, hijo de Holbein el Viejo, nació en Augsburg alrededor de 1497. Se trasladó de joven a Basilea, donde en 1519, tras un viaje a Italia, ingresó en la Corporación de Pintores; allí conoció a Erasmo de Rotterdam, de quien hizo tres retratos. Como los encargos al implantarse la Reforma iban disminuyendo, en 1526 se marchó a Inglaterra; allí realizó numerosos retratos para los comerciantes alemanes y se convirtió en pintor de Enrique VIII, alcanzando considerable prestigio. Falleció de la peste en 1543. Holbein fue un pintor completo en todos los temas que trató; sus retratos representan, sin embargo, el campo más extenso de su arte y son verdaderamente magníficos, tanto por su seguridad técnica como por la variedad y la profundidad de su expresión, con un porte sereno y majestuoso que redunda en una mayor lucidez de las imágenes.

Durante los siglos XV y XVI la escultura tuvo en Alemania un espléndido florecimiento, insertándose en la precedente tradición decorativa de carácter religioso. Entre las grandes personalidades aparecen dos artistas particularmente interesantes: Veit Stoss (1438-1533) y Tilman Riemenschneider. El primero nació en Nuremberg y en 1477 se trasladó a Polonia, donde realizó el altar mayor para la iglesia de Santa María de Cracovia, una de las obras más monumentales del género, y varias tumbas, entre ellas la del rey







Casimiro. En 1495 regresó a Nuremberg, donde tras un período de desacuerdo con el Consejo de la ciudad ejecutó numerosas obras simplificando progresivamente su arte.

Riemenschneider nació hacia el año 1460 en Osterode, ciudad que hubo de abandonar su familia cinco años más tarde debido a unas disputas de carácter social. Pasó pues su niñez y aprendizaje apartado de su lugar de nacimiento, hasta que se estableció en Würzburg en 1483; en esta ciudad residiría ha hasta su muerte, acaecida en 1531. Su actividad fue enorme y sus trabajos en madera y piedra le muestran como un artista pleno de sensibilidad realista y de un delicado lirismo, que le convierten en la figura que permite a la escultura alemana la transición del Gótico al Renacimiento. Contrajo matrimonio en cuatro ocasiones y alcanzó una notable posición social no sólo como artista, sino también como ciudadano, llegando incluso a ocupar el cargo de burgomaestre en 1520; pero dos años más tarde, arrastrado por los acontecimientos de la sublevación campesina, viose privado de su situación. Sus últimos años transcurrieron en suma pobreza y soledad.

Hans Holbein el Joven. A la izquierda: Retrato de Ana de Cleves, *detalle (París, Louvre). También este retrato pertenece al período inglés y el pintor muestra toda su maestría en la composición en torno al rostro, del que capta la intimidad del personaje; destaca la simétrica disposición de los vestidos y las joyas. A la derecha, arriba: detalle del* Retrato de Georges de Selve *(Londres, National Gallery). Abajo: detalle del* Retrato de Catalina Parr *(Alte Pinakothek, Munich).*

EL MANIERISMO EN EUROPA

Las grandes obras de artistas como Leonardo, Rafael y Miguel Ángel resumen todo un ciclo de búsqueda de nuevos caminos del Renacimiento, búsqueda dirigida en dos sentidos, el naturalista y el formal. Unir el máximo naturalismo, o sea la imitación de la realidad, con la mayor idealización era la base de la concepción artística que halló en los citados personajes, sobre todo en Rafael y Miguel Ángel, su más acertada realización práctica. Es así como el arte del *Cinquecento* se ve dominado por estos artistas, a quienes se consideraba como insuperables. Su lenguaje servía de guía fundamental para cualquier expresión válida, por lo que fue estudiado y asimilado prescindiendo de su propio contenido. Aquel lenguaje era la "manera" y el movimiento que de él se derivó fue llamado manierismo.

En sus orígenes el manierismo fue un fenómeno típicamente italiano, pero pronto se difundió por toda Europa. Es precisamente con el manierismo con lo que se concluye el proceso de asimilación de la cultura italiana y de las novedades introducidas durante el Renacimiento, lo cual se había dado anteriormente sólo por medio de contactos esporádicos o indirectos de artistas notables.

Desde cierto punto de vista el manierismo aparece como una natural evolución o continuación del Renacimiento, pero por otra parte puede considerarse quizá como una antítesis. La diferencia consiste ante todo en la alteración de aquel especial comedimiento, de aquel equilibrio entre fe y razón, entre naturalismo e idealismo, entre contenido y forma, que habían representado una conquista de todo el arte del Renacimiento. El manierismo acentuó el aspecto intelectual de la creación y si por un lado parece interrumpir cierta savia vital de espontaneidad que había caracterizado las expresiones renacentistas, al menos aparentemente, por otro abre nuevos caminos a las inquietudes espirituales.

El manierismo corresponde pues a un período en el que se afirma una nueva situación política, social y religiosa. El Renacimiento había sido producto de una rica burguesía animada por el entusiasmo y la confianza en la propia iniciativa; sin embargo, la realidad política italiana estaba ya cambiando y la libertad de sus pequeños estados se sustituía por el predominio de las grandes dinastías, de los nuevos depositarios del poder. Si se considera sobre todo la situación en un panorama europeo que convulsionaba a la propia Italia, se advierte la formación y la consolidación de grandes cortes: París, Madrid, Roma, los estados alemanes, es decir aquellos centros que monopolizan la actividad artística que anteriormente discurría por cauces infinitamente menores. No es de extrañar que tal actividad asuma unas características mundanas, cultas y refinadas, pero ajenas también, salvo excepciones, a aquel modo de vivir más variado que había nacido de las más dispares clases sociales. La propia posición de la Iglesia, adoptando tras el Concilio de Trento un cariz claramente conservador para combatir la Reforma, contribuyó a una radicalización incluso en los rumbos artísticos.

Naturalmente, junto a los elementos sociales influyeron también hechos meramente estéticos como los que ya se han indicado. Es asimismo obvio que su difusión fue extremadamente diversa, sobre todo por las diferentes situaciones locales y por su método de penetración. En Toscana o en Roma, en Fontainebleau o en Haarlem, o bien en Praga, el manierismo parecía a finales de siglo acaparar la totalidad de la producción artística; en otros sitios, como el Véneto, no fue sino uno de los componentes. De todas formas, se trató de un lenguaje generalizado a través del cual Europa volvió a encontrar un común denominador.







El manierismo en Italia. Originariamente el manierismo fue un fenómeno italiano. Sus mayores focos de irradiación fueron Florencia, Roma, Parma y Mantua; sus principales representantes, Pontormo, Bronzino, Rosso Fiorentino, Giulio Romano, el Parmesano, Cellini, Juan de Bolonia y Vasari; pero, como se ha dicho, el movimiento alcanzó más o menos profundamente a todo el arte italiano, por lo que esta relación podría ampliarse.

En Florencia, tras la gallarda afirmación de la libertad republicana, que había tenido su desafortunado epílogo en 1530 con la victoria de las tropas imperiales sobre las milicias ciudadanas, se había restablecido el señorío de los Médicis. Bajo Cosme I la ciudad aún conoció un período artísticamente fecundo y se convirtió en una de las grandes capitales del arte europeo, aunque la situación política italiana, dominada por España, había cambiado sustancialmente.

En Florencia trabajó Andrea del Sarto, discípulo de Rafael pero no insensible por ello a los delicados claroscuros de Leonardo ni a la monumentalidad de Miguel Ángel. Su principal ciclo es el de los frescos del claustro de la Annunziata, realizados hacia 1510. El manierismo de Andrea del Sarto está aún contenido por un comedimiento clasicista, prevaleciendo en él las cadencias armónicas de Rafael.

Más representativo del manierismo es Jacopo Carrucci, el Pontormo. Tuvo una

A la izquierda, arriba: Agnolo Bronzino (1503-1572), Retrato de un joven *(Nueva York, Museo Metropolitano). Bronzino fue uno de los mayores intérpretes del manierismo italiano; sus retratos son particularmente significativos. Abajo: Francesco Mazzola, el Parmesano (1503-1540),* La Virgen del cuello largo *(Florencia, Uffizi). En esta obra es evidente cómo el manierismo italiano prefirió una refinada y abstracta elegancia en lugar de las proporciones normales de las personas. A la derecha: Jacopo Carrucci (1494-1556), detalle de* El Descendimiento *(Florencia, iglesia de S. Felicita).*





Andrea del Sarto (1486-1530). A la izquierda: La Virgen de las harpías *(Florencia, Uffizi), obra maestra del pintor (1517). Son notables el sentido patético de las luces y la dulzura que invade a las figuras aun dentro de su monumentalidad. En los retratos la vocación intimista de Andrea del Sarto se hace más espontánea y alcanza resultados de singular belleza. A la derecha, arriba:* Retrato de mujer *(Florencia, Uffizi). Abajo:* Retrato de un escultor *(Londres, National Gallery), considerado por algunos como el retrato de Jacopo Sansovino.*

juventud desdichada entre luchas familiares que le privaron de su padre, su madre, sus abuelos y una hermana. Su abuela materna lo envió en 1507 a Florencia, donde tras pasar por varios talleres ingresó en 1512 en el de Andrea del Sarto, La ascensión al papado de León X, de la familia de los Médicis, y los festejos que por tal motivo se celebraron en Florencia dieron ocasión para que se encomendaran trabajos a Pontormo, dándose así a conocer. A partir de 1520 le llegó el encargo más importante para su carrera: los *Frescos de la Cartuja del Galluzzo,* donde se retiró a trabajar con motivo de la peste junto a su discípulo Bronzino. Gozó de la amistad de Miguel Ángel y del aprecio de la casa Médicis, que le encomendó otras grandes obras, muchas de ellas hoy desaparecidas, lo que demuestra su prominente posición en Florencia hasta su muerte (1556). Pontormo aísla y delimita con genio sus figuras dentro de formas simétricas. Esto es típico del manierismo, que se concentra en el reforzamiento y no en la ruptura de los esquemas tradicionales. De ello resulta un dinamismo controlado y una tensión que puede llegar a la desesperación. Al virtuosismo de las figuras corresponde el de los espacios y su perspectiva: todo gira en torno a unas elipses imaginarias y la escena en conjunto parece poseer puntos focales. Se cree presenciar un verdadero alejamiento de las normas espaciales renacentistas, pero en realidad los diversos elementos se distribuyen con una unidad absoluta. Todo parece a





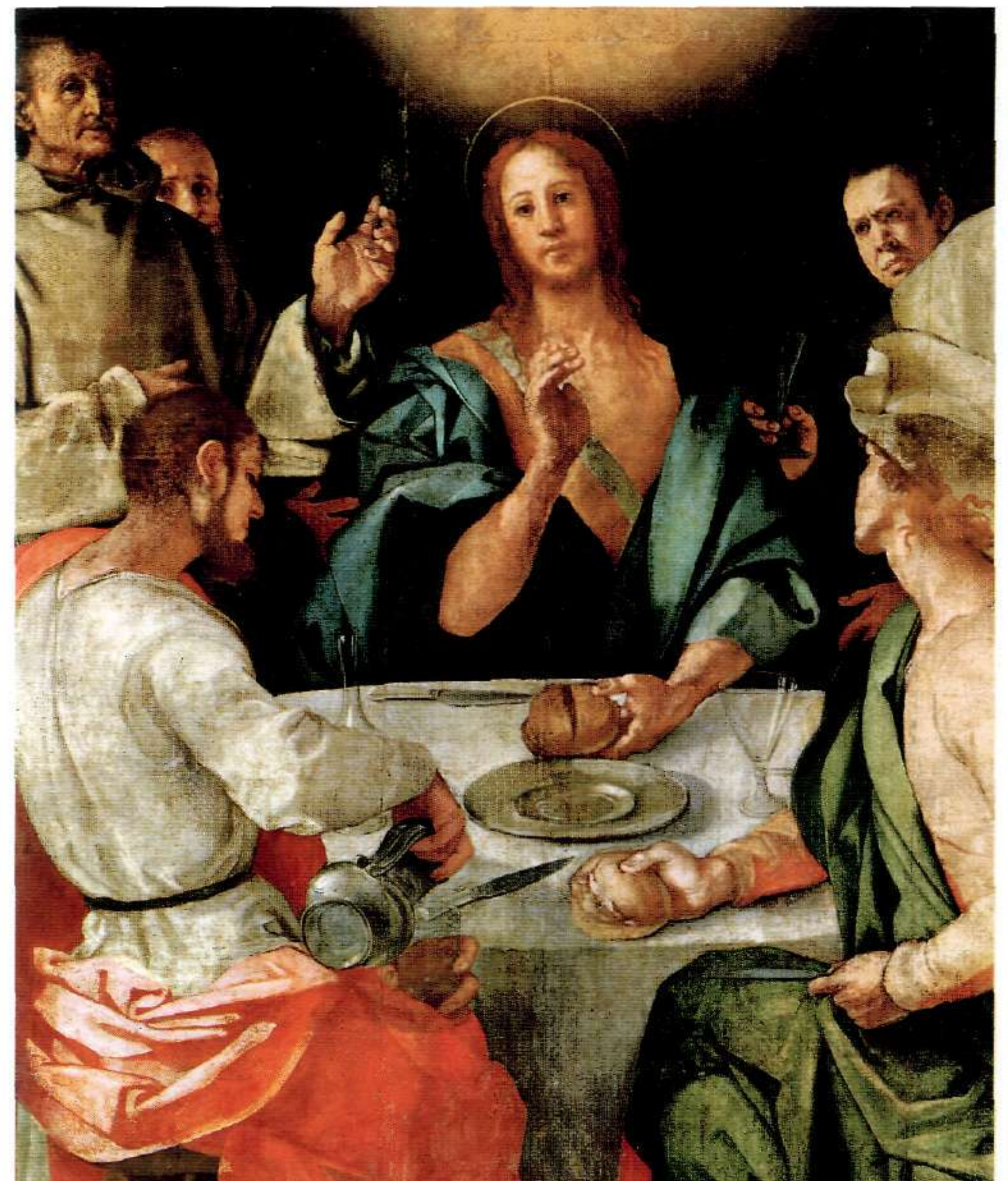


punto de desmoronarse, de evadirse, de dispersarse en una aspiración de inquietud e inestabilidad, pero todo acaba por encuadrarse en un contexto preciso, con sólidos lazos y dentro de unos límites infranqueables. El dibujo siempre es nítido. Es difícil superar la precisión y la orgullosa seguridad de estos intérpretes del manierismo: el dramatismo consiste en la propia búsqueda de la perfección, por lo que la imagen se sublima en su totalidad, no necesita otros elementos fuera de sí misma y queda indiferente a los sentimientos.

Giovan Battista di Jacopo, llamado el Rosso Fiorentino, nació en Florencia en 1495. La primera obra que se le atribuye puede datarse hacia 1514; en 1517 realiza una *Asunción* para el claustro de la Annunziata en la que se acentúa su anticonformismo y ya aparecen rasgos ásperos en las superficies pictóricas.

Posteriormente el pintor se traslada a Piombino y en 1521 realiza en Volterra una obra maestra, *El Descendimiento*, dominada por una geometría abstracta que se impone con violencia en un espacio inmóvil y desolado. Aun dentro de este rígido control geométrico de las formas, la pintura alcanza una intensidad expresiva que no consigue ningún artista de la época. La aridez de los perfiles y el realce deslumbrante de los colores llegan hasta el paroxismo.

Agnolo Bronzino. A la izquierda, arriba: detalle del gran lienzo Venus y Cupido entre el Tiempo y la Locura *(Londres, National Gallery). Realizado en 1545, es una de las obras reveladoras de la extrema audacia formal y la absoluta frialdad con que el manierismo italiano, realizando los más difíciles contrastes, afrontaba asimismo el tema de la sensualidad y del amor. Abajo:* Retrato de Lucrecia Panciatichi, *detalle. A la derecha:* Retrato de Leonor de Toledo con su hijo, *detalle.*







Jacopo Carrucci, el Pontormo (1430-1556). A la izquierda: La Cena de Emaús *(Florencia, Uffizi). Las principales características de la pintura del Pontormo son su extraordinaria habilidad y su elegancia de ademanes, ritmos y colores irreales. A la derecha, arriba: detalle de* La Visitación *(Carmignano, Pieve). Abajo:* Mujer de rojo. *El arte del Pontormo representa el máximo equilibrio de una cultura que ya ha llegado a sus límites expresivos, que ha rozado la perfección, pero que se ve obligado a mantenerla con la fuerza del artificio.*

De nuevo en Florencia, ejecuta en 1523 *Los desposorios de la Virgen* para la iglesia de San Lorenzo, otra magnífica obra que presenta una extraordinaria riqueza en la composición y reafirma sus colores de tonos ácidos y versátiles. A finales de dicho año parte para Roma, donde permanece hasta 1527 dibujando activamente: el campo gráfico predomina desde entonces en su producción. Pasa después a Francia, donde en 1532 se convierte en pintor oficial del rey y en 1535 se le titula maestro de estucado y pintura en la corte de Fontainebleau. Fallece —según Vasari, se suicidó— en 1540. Su abstracto "miguelangelismo" puede parecer la exaltación de un ideal heroico que, además de convertirse en una fórmula, consigue ofrecer una última y sobrehumana afirmación de voluntad y vigor.

Angelo Bronzino nació en Florencia en 1503 y se educó junto a Pontormo. A partir de 1532 llevó una actividad cortesana que alcanzaría pleno reconocimiento tras el ascenso al poder de Cosme I de Médicis. En 1539 participó en los preparativos para la boda del príncipe con Leonor de Toledo y poco después se le encomendaron los *Frescos de la capilla de Leonor* en el palacio Vecchio, que fueron terminados en 1546. El conjunto decorativo de esta capilla demuestra toda la destreza y la audacia del pintor en la composición, siendo capaz de organizar sus figuras, frías y elegantes, dentro de perfiles nítidos y en un espacio

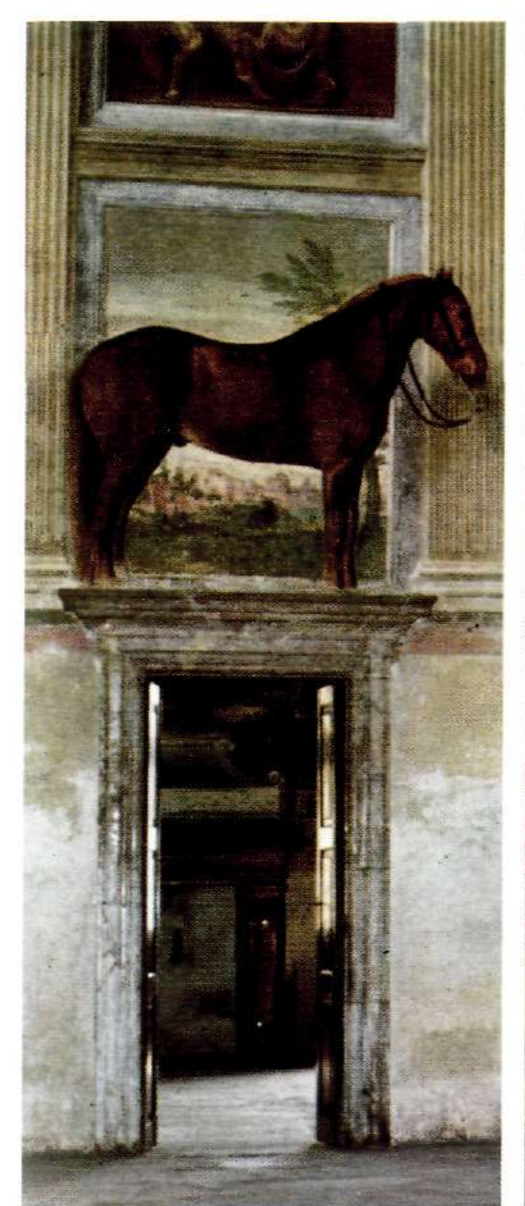


abierto pero en el que las imágenes surgen en toda su plenitud. A mediados de siglo Bronzino realizó también gran parte de sus mejores retratos y posteriormente se comprometió en una producción de carácter eclesiástico de tipo antirreformista que la crítica considera menos interesante. Falleció en 1572.

La figura de Bronzino se enmarca dentro de la restauración medicea, lo que queda confirmado por el cariz palaciego de su arte, la importancia de los retratos y el hedonismo heroico-mundano que destaca en tantas de sus obras. En efecto, Bronzino ofrece una expresión menos inquieta y dramática que Pontormo o Rosso Fiorentino, pero es innegable que muchos de los motivos de crisis y tensión de su tiempo se reflejan también en su producción. Los retratos, el sector donde mayormente se revela la originalidad del artista, son numerosos, impresionantes y parecen sintetizar en su solidez el vigor plástico de la tradición toscana, que aparece aún con toda su plenitud; su expresión sicológica parece petrificarse con análogo inmovilismo. Son retratos aristocráticos e impasibles cuya nobleza y dignidad, su aliento humanístico, parecen manifestar una expresión de soberbia.

Si se piensa que el manierismo se desarrolla en gran parte en el ámbito de la tradición toscana y que ésta se basaba en un lenguaje confiado a la plasticidad, se comprende cómo también la escultura debía continuar teniendo un gran papel en el arte de la época: algunos

Giulio Pippi, llamado Giulio Romano (¿1499-1546): La cacería de Heliodoro *(Pinacoteca Vaticana). Alumno y colaborador de Rafael, Romano fue uno de los mayores intérpretes del manierismo italiano. Primero en Roma y luego en Mantua, se encuentra entre los creadores de una moda que aportó normas a una gran parte de la cultura italiana y europea. Su pintura refleja gran maestría.*

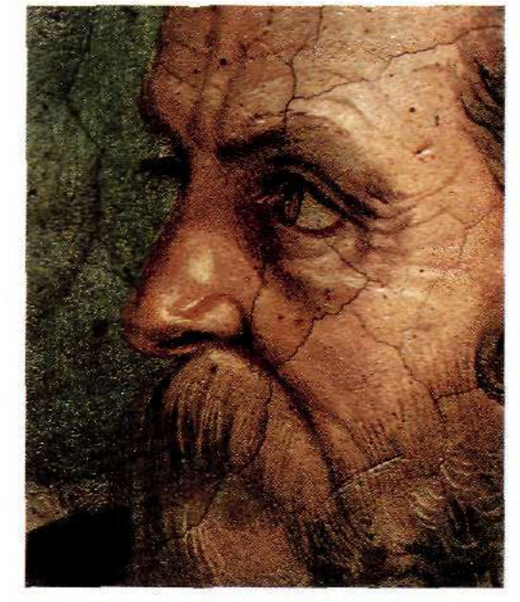




A la izquierda: detalle de la Sala de los caballos *en el palacio del Té en Mantua. Los frescos sobre cartones de Giulio Romano reproduciendo caballos de raza serían una modalidad seguida por su discípulo Federico Gonzaga. A la derecha: la Quinta de la Gruta, decorada por Giulio Romano en el palacio del Té de Mantua.*

de los mayores representantes del manierismo fueron escultores, como Ammannati, Primaticcio, Cellini y Juan de Bolonia.

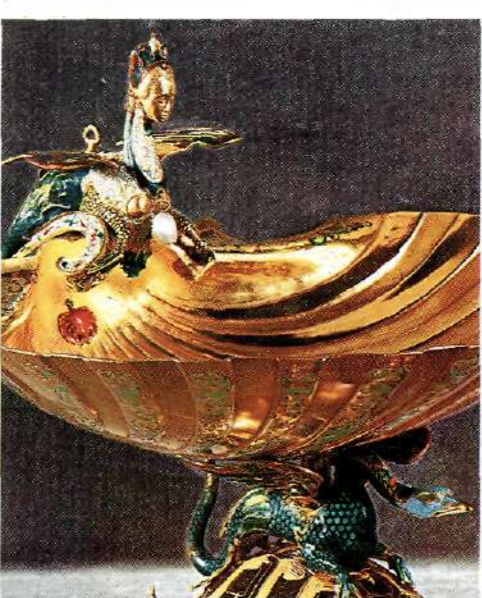
Benvenuto Cellini, nacido en Florencia en 1500, pertenece más bien al campo literario que al de las artes figurativas: su *Vida*, en efecto, es uno de los escritos más vivaces de su tiempo, perfectamente coherente con su personalidad inquieta y aventurera. A partir de 1513 frecuentó como aprendiz varios talleres de orfebrería, perfeccionándose en este menester. Anduvo por Florencia, Siena, Bolonia, Pisa y Roma, a menudo obligado a huir a causa de alguna reyerta. Un homicidio le obligó a refugiarse en 1523 en Roma, donde entró como orfebre del papa Clemente VII. Durante el saqueo de la ciudad en 1527 tomó parte en la defensa del castillo de Sant'Angelo; después comenzó su vida errabunda en Mantua, Florencia, Nápoles, Venecia, París y nuevamente Roma, donde en 1538 fue a prisión acusado de haberse apropiado de algunas joyas del pontífice. Logró evadirse, pero fue capturado de nuevo y finalmente, una vez liberado, se trasladó a Francia. En Fontainebleau realizó el famoso *Salero de oro* para Francisco I, la luneta con *La ninfa de Fontainebleau*, hoy en el Louvre, y otras obras. En 1445 interrumpió los trabajos iniciados en París y regresó a Florencia, donde se le encomendó el *Perseo*, pero, acusado de sodomía, debió huir a Venecia. De nuevo en Florencia, ejecutó numerosas obras, entre ellas el *Busto de Cosme I* y











el bajorrelieve en bronce *Perseo rescatando a Andrómeda*. El grupo de *Perseo con la cabeza de Medusa* se fundió en 1549. Cellini falleció en 1571; en los últimos años de su vida su actividad literaria (escribió un tratado sobre orfebrería y otro sobre escultura) había desplazado a la artística. El virtuosismo y el preciosismo del famoso *Salero* son fieles al espíritu manierista, pero un carácter análogo domina igualmente en sus obras de mayores dimensiones, que traducen su insaciable orgullo técnico, su indominable inquietud y su ansioso anhelo de grandeza continuamente desviado hacia una vida hedonística y mundana.

Juan de Bolonia nació en Douai, Flandes, en 1529. Tras un aprendizaje en Bélgica, marchó a Italia poco después de 1550 y pasó dos años en Roma. En el camino de regreso se dejó convencer por el mecenas florentino Bernardo Vecchietti para quedarse en dicha ciudad y efectivamente residió en ella, salvo breves interrupciones, hasta su fallecimiento en 1608.

En 1559 se convirtió en escultor oficial de Francisco de Médicis; al año siguiente concursó para la erección de la fuente de Neptuno en la plaza de la Señoría y su proyecto fue considerado el mejor, aunque el trabajo se encomendó al favorito Bartolomeo Ammannati. Sin embargo, el reconocimiento de su valía significó que le encomendaran la *Fontana de Neptuno* en Bolonia, que realizó entre 1563 y 1566.

Benvenuto Cellini (1500-1571) según un retrato de Vasari a la izquierda, arriba. Abajo y en el centro: Perseo, *la obra más famosa de Cellini, que adorna la Loggia Lanzi de Florencia. A la derecha, arriba: detalle de* La ninfa de Fontainebleau, *obra realizada por el maestro en Francia y que en sus miembros alargados revela un elegante y refinado manierismo. Abajo:* Copa Rospigliosi, *magnífico ejemplo de joyería.*



Salero *(Viena, Kunsthistorisches Museum) en oro y esmalte realizado por Cellini para Francisco I. Puede considerarse como un símbolo de los efectos preciosistas y el propósito de sorprender que el manierismo pretendía. Artistas habilísimos y dispuestos en el plano moral, como Cellini, a cualquier aventura, estaban especialmente preparados para complacer las ambiciones de un arte que se había convertido en un fin por sí mismo y desembocó en una extrema habilidad formal.*

Poco después le encargaron el grupo de *Florencia y Pisa* y el de *Sansón y el filisteo;* al propio tiempo realizó las primeras versiones del *Mercurio.* Entre 1570 y 1583 ejecutó gran parte de sus estatuas profanas, incluidas la *Fuente del Océano* y la *Venus della Grotticella* para el jardín de Boboli en Florencia, *El rapto de las Sabinas,* numerosos bronces pequeños y la gigantesca estatua *El Apenino* en el parque de Pratolino.

La última fase de su producción se caracteriza por sus motivos sacros y por los retratos y monumentos ecuestres dedicados a la familia Médicis y a las grandes casas reales. En los últimos años tuvo una fecunda actividad en su taller, que continuó albergando a los artistas que le sucederían como primeros escultores de los grandes de Toscana. Se le conoce como hombre de gran humor, aficionado a la bebida y de gran afabilidad hacia sus colaboradores, a quienes considera como verdaderos compañeros.

El manierismo renuncia con Juan de Bolonia a parte de sus efectos dramáticos para sumergirse en problemas de elegancia y fantasía, en los que el escultor denota extraordinaria coherencia y originalidad de estilo. Es capaz de abandonarse sin reservas a un lirismo basado en la soltura de ritmo, a un juego de impulsos de líneas y de equilibrios dinámicos de singular refinamiento mundano.

El panorama del manierismo italiano cuenta con una larga lista de personajes. Baste







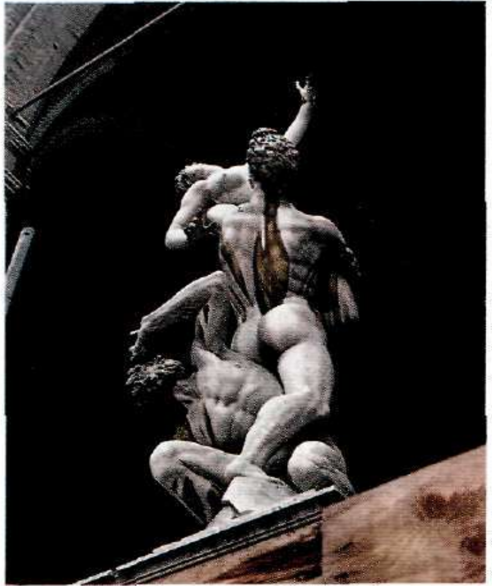
añadir junto a los citados al sienés Domenico Beccafumi, al aretino Giorgio Vasari y al romano Giulio Pippi, conocido como Giulio Romano, pintor-arquitecto.

Este último tuvo particular importancia para la difusión del manierismo en la Italia septentrional. Alumno de Rafael, del que fue colaborador y continuador de los conjuntos pictóricos del Vaticano, construyó la villa Madama y la villa Lante en el Janículo y en 1524 se trasladó a Mantua, donde fue nombrado prefecto general de los talleres de la ciudad. En 1525 edificó el palacio del Té, una residencia periférica para los duques, que fue su obra culminante y en la que trabajó como arquitecto y decorador. Los motivos ornamentales de esta construcción se convirtieron en una de las principales referencias manieristas.

En Mantua intervino también en el palacio Ducal y otros edificios, incluida la catedral. La originalidad de Giulio Romano radica en la gran seguridad y habilidad con que emplea el repertorio manierista, imprimiéndole gran fantasía y mundana elegancia. Otro artista fundamental para la difusión del manierismo fue Francesco Mazzola, llamado el Parmesano, sobre el que flota una gran influencia del Correggio. Nació en Parma en 1503; entre sus primeras obras figuran la decoración de la salita de *Diana y Acteón* en el castillo de Fontanellato y el *Autorretrato en el espejo convexo*, cuyo gusto por la deformación revela ya su audacia.

Francesco Mazzola, el Parmesano (1503-1541). A la izquierda: Retrato de una joven *(Nápoles, Capodimonte). La pintura del Parmesano siempre posee una confluencia de líneas ondulosas, un serpenteo elegantísimo, que hace delicadas las figuras aun cuando, como en este caso, sean arrogantes y monumentales. A la derecha, arriba:* La Virgen con el Niño y san Zacarías *(Florencia, Uffizi). Abajo: fragmento lleno de encanto de* La Virgen del cuello largo *(Florencia, Uffizi), obra tardía del pintor.*









Juan de Bolonia (1529-1608). De origen francés, este escultor fue uno de los máximos representantes del manierismo italiano. A la izquierda: Mercurio *(Florencia, Bargello). En el centro, arriba:* El rapto de las Sabinas *(Florencia, Loggia Lanzi). Abajo: detalle de la* Fuente de la plaza de la Señoría *en Florencia. El artista participó en la ejecución de esta fuente proyectada por Ammannati. A la derecha:* Fuente de Neptuno *en Bolonia. Es la principal obra del escultor.*

En 1524 se aposentó en Roma llevando consigo como presentación los cuadros más interesantes y caprichosos que había pintado en Parma, pero la acogida que le dispensaron fue decepcionante, debido acaso a su carácter difícil. Fue después a Bolonia, donde continuó su actividad para clientes laicos y religiosos. Ejecutó también un *Retrato de Carlos V* sin el modelo, de memoria, y lo ofreció al emperador para ganarse su simpatía, pero finalmente no se lo quiso dar, con el pretexto de que estaba inacabado.

Por último le llegó un encargo importante de Parma encomendado por los cofrades de la Steccata, que habían decidido decorar su nueva iglesia. Inició así uno de los capítulos más paradójicos de su vida: pasaban los años y el Parmesano no concluía la obra, creyéndose que se dedicaba a la alquimia. El trabajo se estancaba entre continuas interrupciones e incertidumbres del pintor, que en vano solicitaba adelantos de dinero entre amenazas. Se llegó así a 1539, en que los desesperados cofrades lo hicieron apresar. Apenas salido de la cárcel, el Parmesano desarmó el andamiaje y canceló la decoración apenas comenzada, huyendo seguidamente a Casalmaggiore. Aquí le llegó la última noticia: los cofrades habían llamado en su sustitución a Giulio Romano. Poco después, en 1540, el Parmesano falleció. El artista conservó siempre un sentimiento de intimidad incluso en sus obras más acordes con los cánones del arte toscano-romano; precisamente entre este elemento y el más



abstracto del manierismo nace uno de los mayores motivos de contraste de su arte, que alcanza elevada originalidad. El Parmesano influyó notablemente en la difusión del manierismo en el Véneto, donde pintores como Tintoretto o Bassano y escultores como Vittoria admiraron la elegancia de sus composiciones. La historia del manierismo en el Véneto representa un capítulo aparte, pues si bien los mayores artistas venecianos intentaron adaptarse a los cánones del nuevo arte, lo expresaron en un lenguaje muy diferente.

No hay región italiana que a lo largo del *Cinquecento* no participe en la difusión del manierismo; los elementos que podrían definirlo son la elegancia mundana, los virtuosismos formales o la tensión dramática que disimula su violencia con la impasibilidad de la abstracción. El manierismo sugirió las invenciones más fantásticas, como los gigantescos monstruos del parque de Bomarzo o las cabezas que el milanés Arcimboldi compuso con elementos vegetales y animales, alimentando como ningún otro el anticlásico filón de lo grotesco.

El manierismo en Francia. Ningún programa manierístico obtuvo tanto éxito fuera de Italia como el realizado en Francia por Francisco I, consistente en la decoración del castillo de Fontainebleau. El soberano, famoso por su elevada cultura y por su mecenazgo, ya había

Giovanni Battista di Jacopo, llamado Rosso Fiorentino (1495-1540): detalle de La Piedad *(París, Louvre). Es la única pintura que se conserva de la vasta producción que llevó a cabo en Francia, a donde llegó en 1530 y se convirtió en pintor de Francisco I. De sus pinturas en Fontainebleau poco queda, salvo los tapices copiados de las escenas de la Galería Francisco I, donde la vida del monarca se narraba en forma de episodios mitológicos extraídos de Homero y Ovidio. La influencia de Rosso en el arte francès fue notable.*



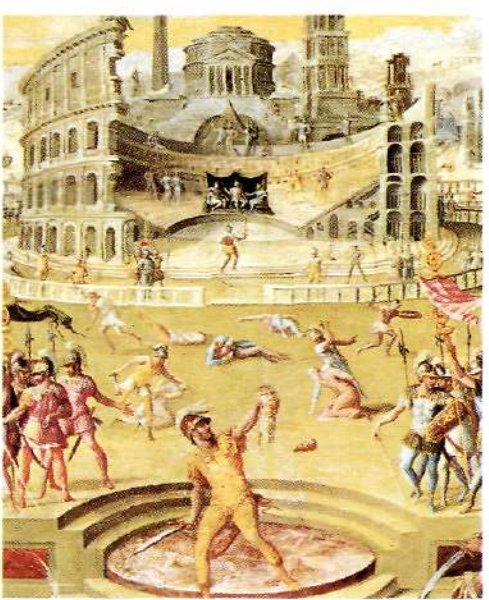


Francesco Primaticcio (1504-1570) fue el principal artífice de la decoración del castillo de Fontainebleau, el más importante centro de difusión de la cultura manierista italiana en Francia. A la izquierda se reproducen los detalles de dos escenas que se conservan de sus frescos Alejandro ofreciendo una corona a Campapse *y* Alejandro domando a Bucéfalo, *de composición ágil y alegre. A la derecha: la Galería de Francisco I, el ambiente que mejor conserva los caracteres de la originaria decoración manierista de Fontainebleau. Todo revela exquisitez y un juego erudito.*

mostrado su admiración por el arte italiano llamando a Leonardo al día siguiente de la batalla de Marignano y de la toma de Milán. Leonardo trabajó en la corte de Francisco I los últimos tres años de su vida, pero su paso por Francia no dejó huellas profundas. Lo contrario ocurrió cuando en 1528, tras la batalla de Pavía, Francisco I decidió establecerse en Fontainebleau, creando una residencia que fue el símbolo no sólo de sus predilecciones artísticas, sino también de la nueva concepción política con que guiaba el país. Atrajo a dos artistas italianos: Rosso Fiorentino, alumno de Miguel Ángel, y el Primaticcio, alumno de Giulio Romano.

Rosso Fiorentino, cuando llegó en 1530, tenía treinta y cinco años y ya era un pintor famoso. Lamentablemente, gran parte de la decoración del siglo XVI de Fontainebleau ha desaparecido o ha sido considerablemente dañada; la pintura de Rosso sólo se puede apreciar hoy día en la galería de Francisco I, decorada por el artista entre 1534 y 1537, años que corresponden al período más avanzado de su actividad. Esta galería, construida para las asambleas de la corte, es una de las más altas expresiones del manierismo y fue proyectada por Rosso en todo su conjunto decorativo. Con ella se instauraba uno de los focos de trabajo que comprendía la participación de las más diversas categorías artesanales, de los tallistas a los estucadores y los pintores de frescos, iniciando una de las empresas "reales"





que caracterizarían la producción francesa durante algunos siglos. En este sentido Francisco I aparece asimismo como un adelantado, imprimiendo a las actividades artísticas esa impronta unitaria acorde con el nuevo papel histórico que asumía la monarquía francesa. Los cambios no son menos profundos en lo que respecta a las costumbres de la corte. El espíritu humanístico y laico que el rey hacía resplandecer en la decoración eliminaba de la vida de la corte las tradiciones medievales, mientras el italianismo de Francisco I se convertía en el medio de difundir en las clases elevadas del país una nueva filosofía de la vida, unas normas distintas para las relaciones humanas.

Rosso ejecutó su decoración con amplios contornos coronados por cariátides de estuco y otros motivos ornamentales. Los temas eran generalmente de carácter mitológico y encaminados a la exaltación del soberano, más como símbolo del poder público que como persona. El contenido alegórico de las escenas es con frecuencia complejo y de difícil comprensión. No obstante, desde el punto de vista formal, la tendencia de Rosso, inspirada en las pinturas de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, se distingue por crear un gran ciclo heroico-mundano que parece como una nueva Biblia tras la apoteosis profundamente religiosa de Miguel Ángel; las escenas difíciles y muy elaboradas presentan como un juego de la inteligencia aquello que en Miguel Ángel era una profunda reflexión mística.

A la izquierda y abajo: Antoine Caron (¿1513-1593), Retrato de dama *y* La matanza de los triunviros *(París, Louvre). Este refinado pintor, ligado a la escuela de Fontainebleau, fue también autor de cartones para tapices y gustó de representar en un escenario histórico los hechos luctuosos de su época. A la derecha, arriba: Claude Lorrain (1600-1682),* Repudio de Agar, *detalle. Lorrain se caracteriza sobre todo por sus personajes clásicos, llenos de luminosa ligereza, en torno a los cuales el episodio narrado es un pretexto secundario. En la página de al lado:* Ninfa sobre la fuente de los Inocentes, *en París, obra de Jean Goujon (1510-1563/68).*

En 1532 llegó a Fontainebleau el Primaticcio, cuya fama, a sus veintiocho años, estaba menos consolidada que la de Rosso. En 1541 se convirtió en primer pintor del rey y mantuvo siempre una posición privilegiada en la corte hasta que falleció en 1570, exceptuando un intervalo durante el reinado de Enrique III. Se conoce su arte a través de numerosos grabados, que fueron uno de los principales vehículos de difusión del manierismo en Francia, y de las cariátides de la mansión de la duquesa de Stampes, favorita del rey; por otro lado, al igual que sucede con Rosso, gran parte de sus decoraciones han desaparecido.

Entre 1540 y 1542 residió en Italia para obtener copias de las más famosas estatuas de la antigüedad; su labor fue variadísima, desde la organización de fiestas a la dirección de fundiciones, los esmaltes y otros trabajos. Se rodeó de una larga serie de colaboradores y contribuyó a la unificación de aquellas actividades artísticas que, como se ha dicho, se estaban convirtiendo en una prerrogativa de la corte francesa. Su estilo era menos rígido y revolucionario que el de Rosso y se hallaba profundamente influido por el Parmesano.

Francisco I llamó también a su corte a Sebastiano Serlio, famoso arquitecto y tratadista de Bolonia, que construyó algunos edificios y publicó en Francia una parte de su tratado. A la muerte de Francisco I en 1537, Enrique II prefirió al arquitecto Philibert de l'Orme, profundo conocedor y divulgador del manierismo italiano, y Serlio se trasladó a Lyon, donde vivió sus últimos años. Murió en Fontainebleau en 1554.

En 1552 llegó a Fontainebleau Nicolò dell'Abate, nacido en Módena hacia 1512 y que ya se había revelado como un sensible paisajista, desarrollando posteriormente los caracteres típicos del manierismo, al que añadió elementos naturalistas. En Francia, donde falleció en 1571, su encuentro con el Primaticcio fue muy provechoso y ambos colaboraron estrechamente. Las obras de Nicolò dell'Abate siguieron igualmente el camino común a esos artistas y han llegado a nuestros días sobre todo sus grabados. Fue también autor de una serie de cartones para tapices. Es evidente que la corte francesa dio oportunidad a los italianos de realizar sus ideales de vida intelectual y mundana que la inquieta situación política dificultaba en su país.

Los artistas hasta aquí citados constituyeron la primera escuela de Fontainebleau, a la que siguió una segunda formada preferentemente por franceses y flamencos que floreció bajo el reinado de Enrique IV, a finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Sin embargo, ésta no alcanzó la coherencia y originalidad de la primera. Sus máximos representantes fueron Toussaint Dubreuil, que siguió las huellas del Primaticcio y de Nicolò dell'Abate, Ambroise Dubois y Martine Fréminet, de ardiente sensibilidad, que había tenido experiencias en Italia.

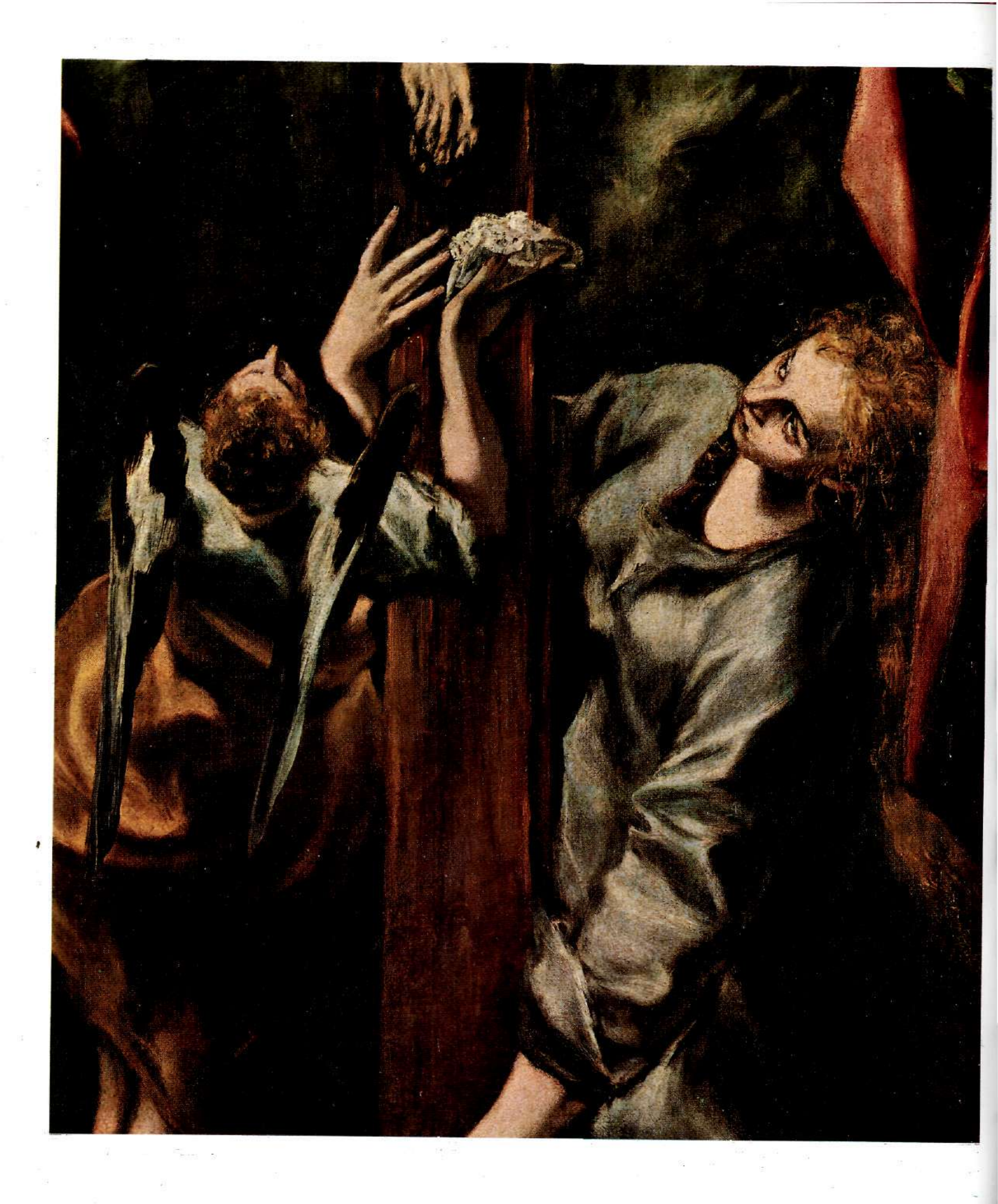
A la primera escuela de Fontainebleau está ligado Antoine Caron, autor de algunas obras de tipo histórico y alegórico, entre ellas una representación de *Augusto y la Sibila* en la que se ha querido ver la reproducción de ciertas fiestas de la corte francesa. También una obra de Jean Cousin, otro pintor de esta época, *Eva, primera Pandora,* reproduce una escena real referida a la entrada de Carlos V en París en 1539, lo que demuestra la preponderancia de las tentativas de relacionar los episodios vividos con los caracteres alegóricos del mundo antiguo, de insertar en definitiva los hechos de nuestra existencia en la grandeza de la apología.

Los mayores representantes del manierismo escultórico en Francia fueron Jean Goujon, autor de delicadísimos relieves y también arquitecto, y Germain Pilon, de la segunda mitad del siglo y discípulo del Primaticcio. En su obra destacan el *Monumento al corazón de Enrique II* y las esculturas para la tumba de Enrique II y Catalina de Médicis.

La escuela de Fontainebleau creó en Francia una tradición clasicista que representa uno de los aspectos predominantes del arte francés incluso en los siglos posteriores. Especialmente en el XVII, esta tradición limitó la difusión del arte barroco y condicionó todos los aspectos de la cultura del país, no sólo las artes figurativas, sino también y sobre todo la literatura.

El manierismo en España. La presencia en la iglesia del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, obra máxima de la segunda mitad del siglo XVI en España, de decoraciones realizadas por artistas italianos como los escultores Leone y Pompeo Leoni y del pintor-arquitecto Pellegrino Tibaldi contribuyó a la difusiuón del manierismo en España. Ya los







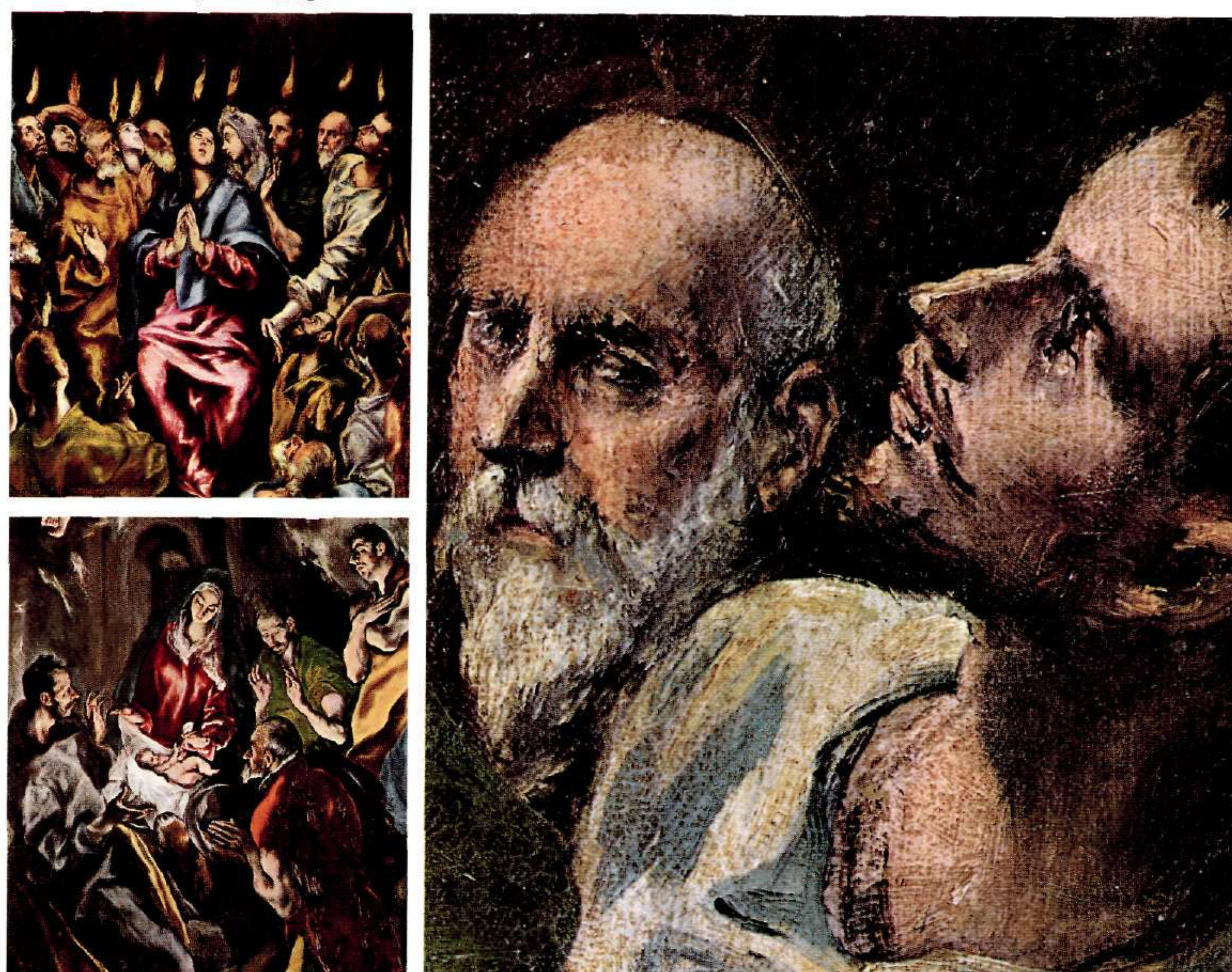


Domenico Theotokopoulos, el Greco (1541-1614). En la página de al lado: detalle de La Crucifixión *(Madrid, Prado). En el ambiente religioso de España la espiritualidad del Greco estalló en la formas más inquietas y apasionadas. En esta página, a la izquierda: fragmento de la* Vista de Toledo *(Nueva York, Museo Metropolitano). La ciudad centellea en la noche como una aparición. A la derecha, arriba: detalle del* Sueño de Felipe II. *Abajo: una obra maestra del arte místico, casi alucinante, del Greco:* El entierro del conde de Orgaz *(Toledo, Santo Tomé).*

primeros ecos del manierismo se habían producido con Alonso Berruguete, uno de los mayores escultores españoles.

Berruguete había estado de 1504 a 1518 en Italia, donde tuvo contacto con Miguel Ángel; los acentos manierísticos aparecen en todas sus obras principales, como los trabajos realizados para la catedral de Toledo, en los que se expresa con extraordinaria energía de color y dramático realismo.

Pero el más singular ejemplo del manierismo en España es la figura de Domenico Theotokopoulos, el Greco. Nació en 1541 en la isla de Creta, por entonces posesión veneciana. El ambiente en que se formó estaba dominado por los pintores de Vírgenes que, según una tradición de Grecia, la península balcánica y toda el área bizantina, seguían aún unas normas arcaicas, fieles a una iconografía antiquísima. En 1567 el Greco se encontraba en Venecia, donde muchos pintores cretenses habían emigrado; pero mientras sus compatriotas normalmente continuaban su actividad pintando Vírgenes, él experimentó la fascinación del arte del Véneto. Su profundísima originalidad consistió en saber adaptar su educación inicial a las experiencias renacentistas y manieristas de los venecianos. En 1577 se hallaba en Toledo, convirtiéndose España desde entonces en el ambiente de su actividad hasta que la muerte le alcanzó en 1614.



El Greco poseía, desde sus orígenes arcaicos y místicos, una prestancia moral que le guiaba más allá del virtuosismo manierista, un mundo que le había cautivado por su falta de prejuicios y por su libertad formal, al igual que Venecia le fascinaba porque en ella había encontrado, exaltado en una tendencia hacia el naturalismo, aquel color que ya comenzaba a preferir cuando pintaba Vírgenes. Sin embargo, conservó para siempre la esencia religiosa de sus orígenes, el anhelo por lo irreal, lo visionario, lo simbólico.

No falta en la pintura del Greco un elemento mundano, refinado y aristocrático, paralelo a la vida misma del pintor, inmerso en un mundo cultísimo. Esto plantea algunos enigmas acerca de su fe: en su concepción del arte se mezclaban la religión y la poesía; indudablemente la España contrarreformista y un ambiente lejano de las crisis morales en las que se debatía Italia le ayudaron en esta profundización.

El Greco. A la izquierda, arriba y a la derecha: detalles de la Pentecostés *(Madrid, Prado), obra tardía del artista que describe el descendimiento del Espíritu Santo en forma de lenguas de fuego; las figuras se agitan y ondean como las llamas que las coronan. A la izquierda, abajo:* La adoración de los pastores, *detalle (Madrid, Prado). Todo es dinámico y febril, pero al mismo tiempo refinado.*

EL ARTE EN ITALIA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII

A finales del siglo XVI la situación política italiana aparece radicalmente distinta respecto a la de los inicios del siglo. Los ricos señoríos, libres y ambiciosos, han sido sustituidos casi por doquier por el poder español. Sólo Roma y Venecia mantienen su independencia, pero la Iglesia se ve afligida por la crisis de la Contrarreforma y Venecia se va debilitando por el implacable avance de los turcos.

El eje de la historia europea tiende a desplazarse a otros lugares y abandona Italia, que se dispone ya a desempeñar una función marginal. Sin embargo, y a pesar de la grave crisis económica y moral que acompaña a la política, no se apaga la llama de la creatividad artística que había hecho de Italia el centro de Europa durante dos siglos. Tiene un momento de esplendor justamente en Roma, donde los papas encuentran en la necesidad propagandística de la Contrarreforma la ocasión para enaltecer las artes como habían hecho sus predecesores en la primera mitad del *Cinquecento;* Roma será la cuna de ese gran movimiento artístico que tomará el nombre de barroco y que servirá de pauta, ramificándose en el rococó, a casi dos centurias de historia europea.

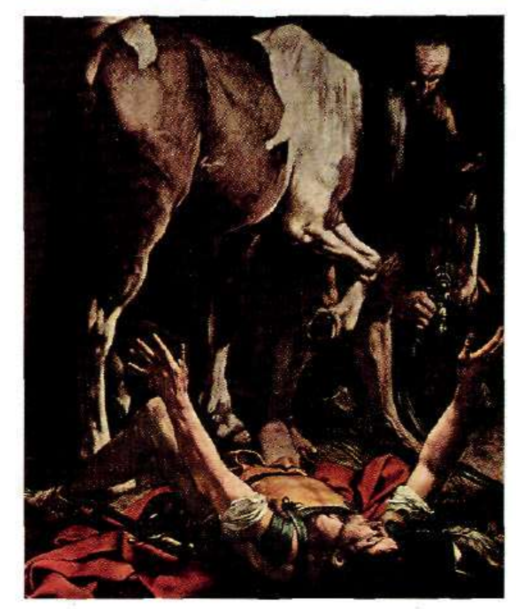
A comienzos del siglo XVII hay un artista en Roma que destaca entre todos por la fuerza de su arte y la influencia que ejerce: Michelangelo de Caravaggio. Es de origen lombardo y lleva en su propia vida los signos tumultuosos que caracterizan las costumbres de la época.

Con él aparece una nueva figura de artista: va contra las corrientes de la moda y se ve obligado a pagar personalmente el precio de su propia libertad, de su anticonformismo. Su personalidad inquieta y arrolladora encuentra espacio en una sociedad cuyas estructuras se están agrietando y en la que la anarquía y la violencia pueden hacer germinar un desesperado personalismo.

Lo que distingue a gran parte de la sociedad barroca y a la vez constituye uno de los aspectos más singulares de sus expresiones artísticas es la decadencia de aquellas reglas y de aquel equilibrio entre sentimientos y razón, entre religión y filosofía, entre realidad y utopía, que habían caracterizado el Renacimiento. Perdida la fe en un ideal de vida en la que todos los elementos de la experiencia fueran armonizados simultáneamente, quedaba otra posibilidad para satisfacer las exigencias del hombre siempre en búsqueda de lo absoluto: quedaba el mundo de la ciencia o de las pasiones, de la sensualidad o de la retórica. Estas diferentes soluciones representan los aspectos desconcertantes y hasta contradictorios de una civilización que conocía en cada uno de ellos altísimos niveles, pero que renunció a establecer una regla única. Frente a la realidad el hombre no tenía otro camino, pero jamás podría escapar de la soledad orgullosa, trágica o amarga.

De esta soledad y del valor para afrontarla Caravaggio fue el primer gran ejemplo. Cuando aún muy joven llegó a Roma, le costó trabajo imponerse en un ambiente que más tarde aceptaría incondicionalmente su pintura. Llevaba consigo la vocación profundamente realista del arte de la región de donde procedía, Lombardía, y el sentido cromático del Véneto. Su vida fue breve, pero dramática y tumultuosa, continuamente asaltada por incidentes, peleas, procesos y encarcelamientos, bien por causa del juego, bien por las mujeres u otros motivos, pero siempre por su temperamento fiero y fogoso. Alguna vez llegó a correr la sangre, pero el hecho más grave se produjo en 1606 cuando, por motivos triviales, cometió un homicidio. Tuvo que huir de Roma justo en el momento en que había alcanzado la cumbre de su consolidación artística. Se refugió en Nápoles, donde dejaría una profunda





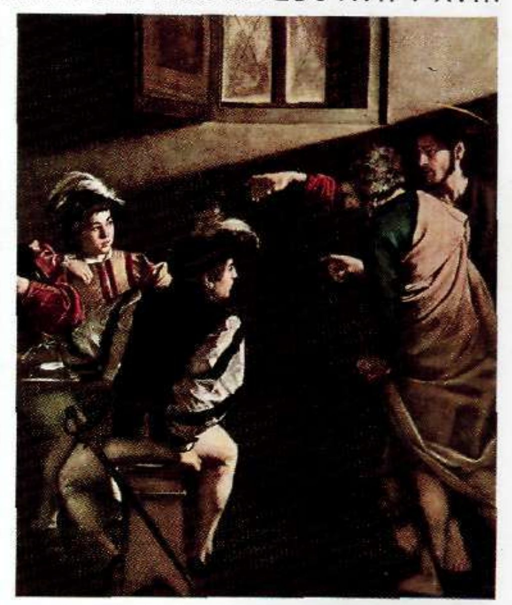


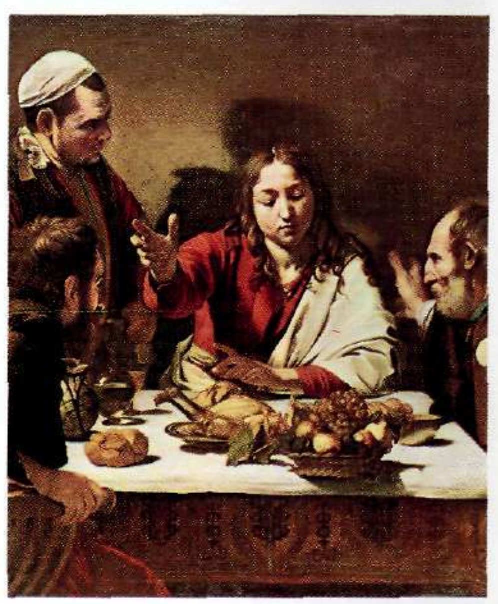
huella de su paso en la pintura local. De allí pasó a Malta, sede de la Orden de los Caballeros de Malta, donde hizo el retrato del Gran Maestro de la Orden y recibió el tan anhelado título de caballero, pero después tuvo una disputa con un Caballero de Justicia y fue apresado. Logró escapar y alcanzó Sicilia; en otoño de 1609 estaba de nuevo en Nápoles. Mientras crecían sus esperanzas de poder regresar a Roma, se embarcó hacia el norte, pero en Porto Ercole, en las costas del Lazio, fue otra vez apresado, en esta ocasión por error, y perdió todos sus bienes. Así acabó su vida, en el verano de 1610, extenuado por la malaria y abandonado, pocos días antes de que le llegase el permiso para regresar a Roma.

Desde sus primeras obras el Caravaggio revela su entusiasmo por la realidad descubierta incluso en sus deformaciones y su violencia, acercándola al observador a través de la fuerza de los primeros planos. Pintó la primera *naturaleza muerta* del arte italiano, una *Cesta de fruta* en la que junto a la fruta aparece también una hoja marchita. Esta hoja es la declaración de que el pintor prefiere la realidad a cualquier idealización. Y dentro de tal realidad elegirá frecuentemente la del pueblo, del que forman parte los huéspedes de las posadas de *La vocación de san Mateo* o los esbirros que crucifican a san Pedro. Cuando tuvo que pintar la muerte de la Virgen retrató en realidad a una pueblerina abnegada. Pero sería erróneo buscar en el Caravaggio un ideal popular o el gusto por lo vulgar: sus gentes del

Michelangelo Merisi, el Caravaggio (1573-1610). A la izquierda, arriba: Cesta de fruta. *El pintor, al realizar una* naturaleza muerta, *revela su inconformismo al elevar el arte incluso en los aspectos aparentemente más vulgares de la realidad. Abajo:* La conversión de san Pablo, *detalle (Roma, Santa Maria di Popolo). A la derecha:* El entierro de Cristo, *detalle (Roma, Pinacoteca Vaticana). La profunda luz alcanza una fuerza reveladora.*





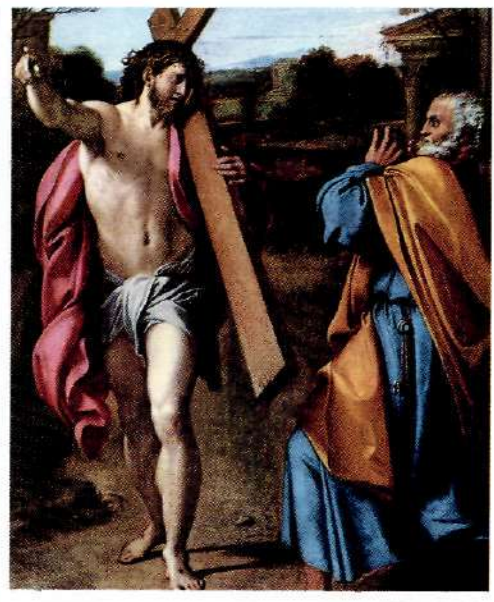


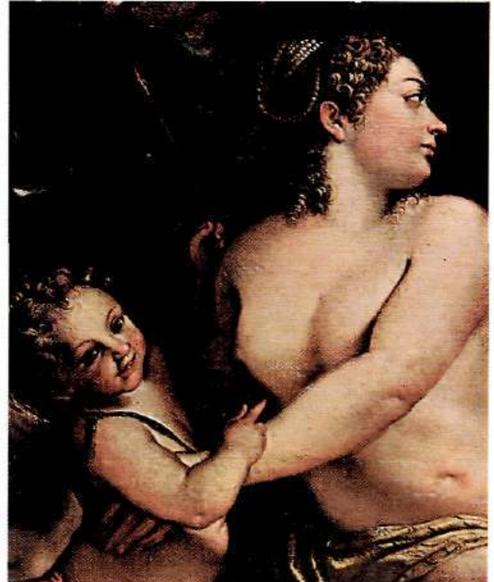
Caravaggio. A la izquierda: La Virgen de los palafreneros, *detalle (Roma, Galería Borghese). Representa al Niño Jesús presionando con su pie el de su madre para aplastar una serpiente. Se observa cómo el sentido realista y populachero del Caravaggio no se desdice jamás de la nobleza con que interpreta las figuras. A la derecha, arriba:* La vocación de san Mateo, *detalle. Es uno de los lienzos de la iglesia romana de San Luis de los Franceses realizados a finales del* Cinquecento. *El pintor sitúa el suceso milagroso en la penumbra de una taberna entre participantes en juegos de azar. Abajo:* La cena de Emaús, *detalle.*

pueblo poseen una interioridad noble, así como sus formas tienen en cuenta la más rica experiencia pictórica del pasado; su realismo no es una renuncia, sino la recuperación de una aristocracia auténtica.

Formalmente realizó una pintura de relieve inmersa en una luz dramática que hace brotar apasionados contrastes y en la que acaban predominando los efectos nocturnos. Su solitaria conmoción halló eco en los mejores pintores de la época: ese arte que parecía difuminarse en los hechos efímeros de una crónica individual influyó poderosamente en la historia de la cultura europea.

Roma no fue únicamente la sede de la reforma de Caravaggio. Comparte además con Bolonia el mérito de haber encauzado otra de las mayores corrientes pictóricas del siglo: el clasicismo, que había encontrado en los Carracci sus iniciadores. Los hermanos Annibale y Agostino Carracci y su primo Ludovico habían fundado en Bolonia una academia, llamada de los Incamminati, para enseñar a pintar según las reglas adoptadas por los mayores pintores del siglo anterior. Hasta entonces, para convertirse en pintor había que ingresar en el taller de un maestro y aprender ayudándole. Era un sistema que había dado frutos óptimos, pero que naturalmente imponía al alumno aprender sólo la técnica del artista que había elegido. A finales del *Cinquecento* los Carracci sintieron la necesidad de obtener y

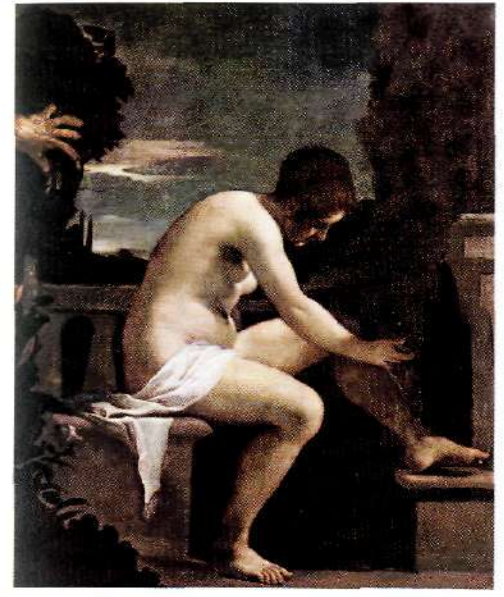




Annibale Carracci (1560-1609), el más interesante artista de esta familia boloñesa que fundó la primera academia italiana de pintura, la de los Incamminati. A la izquierda: La cacería *(París, Louvre), obra en la que el artista revela su interés por el paisaje que le convertirá en iniciador del llamado "paisaje heroico". A la derecha, arriba:* Quo vadis?, *detalle (Londres, National Gallery). Abajo:* Adonis descubre a Venus. *Los temas profanos continúan teniendo una notable presencia en la pintura de los Carracci junto a los religiosos.*

propagar información acerca de los grandes artistas que les habían precedido, sobre todo para oponerlos al manierismo, ya en su fase declinante, que parecía degenerar en una excesiva facilidad y superficialidad. El mérito de los Carracci fue crear una pintura docta, elaborada y muy controlada desde el punto de vista formal que, en un momento en que la programación propagandística —de ahí la elección de técnicas eficaces— estaba asumiendo gran importancia, tuvo gran éxito. Agostino y Annibale decoraron en Roma la Galería del palacio Farnese, una de las mayores empresas pictóricas del siglo, y Annibale pintó más tarde la luneta Aldobrandini, hoy en la Galería Doria, con paisajes que fueron el origen del llamado "paisaje heroico", construido con elementos clásicos, que alcanzaría gran difusión.

Reni, Albani, Domenichino y Guercino fueron los mejores alumnos de los Carracci y contribuyeron a hacer de Bolonia una de las capitales artísticas de su tiempo. Aún no había acabado el gran movimiento de adaptación de la cultura europea respecto a la italiana cuando estos representativos artistas, técnicamente impecables, se convirtieron en depositarios de los ideales que el prestigio del arte italiano imponía aún en Europa. Así pues, la corriente clasicista derivada de los Carracci tuvo numerosas ramificaciones y sobre todo fue tenida en gran consideración por la crítica, que hizo de sus representantes, durante largo tiempo, modelos indiscutibles. Hoy en día, naturalmente, la postura hacia ellos ha









Giovanni Francesco Barbieri, el Guercino (1591-1666). A la izquierda, arriba: detalle de Susana en el baño *(Madrid, Prado). Abajo:* Herminia socorriendo a Tancredo, *detalle. Tras su estancia en Roma, en el período más avanzado de su actividad, la pintura de Guercino se hizo más fácil y artificiosa, pero siguió manteniendo un notable nivel. A la derecha, arriba:* Diana en el baño *(Bergamo, Carrara), obra de especial frescura, con una luz trepidante que llena el paisaje. Abajo:* Salomé.

cambiado y han surgido críticas hacia su academicismo, hacia su indiferencia sobre ciertos problemas morales. Sin embargo, estas críticas no deben empañar la indudable calidad de esa pintura tan perfectamente recitada y ordenada, por la que fluye una poesía elegiaca.

El ejemplo de los Carracci habría de influir también sobre un pintor que, entre otros aspectos, figura como uno de los creadores del lenguaje barroco: Pietro da Cortona. Fue también un fecundo arquitecto, pero es sobre todo en la pintura donde supo dar a la decoración de la época aquel fabuloso carácter escenográfico que se prestaba a la reproducción de grandes apoteosis. Cortona recuperó los motivos de la ilusión de perspectiva, o sea de una pintura que agrandaba los espacios reales fingiendo espacios inexistentes, ya experimentada en el *Cinquecento* por Correggio y sobre todo por el Veronés, aumentando las posibilidades pictóricas, exaltando los escorzos y creando en los techos por él decorados, sobre todo en la bóveda de la iglesia de Jesús, espacios vertiginosos que ofrecían efectos de inaudita grandiosidad. Así como Caravaggio había acercado, respecto a las normas renacentistas, las figuras al observador para que su realismo fuera mayor, Pietro da Cortona proyectó hacia distancias inmensas sus multitudes de imágenes. En ambos casos se trataba de una ruptura con los esquemas precedentes.

El ejemplo de Pietro da Cortona halló seguidores en Baciccio y Andrea Pozzo. Sobre









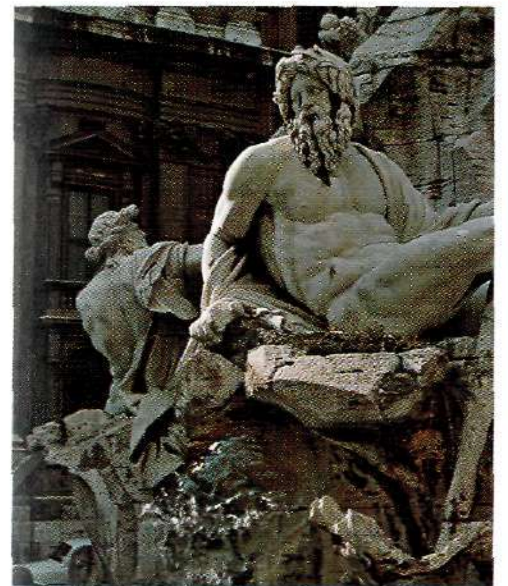
todo a través de este último las nuevas soluciones de perspectiva alcanzarían enorme difusión y tendrían una utilización casi constante en la decoración de las iglesias, especialmente durante el período del arte rococó.

En Caravaggio y sus seguidores radica el sector más realista del arte religioso y profano. El retrato y la naturaleza muerta tendrían un gran desarrollo sobre todo en países que, como Holanda, inspiraron su vida pública en un sentido decididamente democrático. Los mejores seguidores de Caravaggio en Italia fueron el romano Borgianni, Fetti, que trabajó mucho en Mantua, el toscano Gentileschi y el veneciano Saraceni, pero las influencias de Caravaggio llegaron también a otros artistas que, como Guercino, seguirían posteriormente otros rumbos; estas influencias constituyeron durante el siglo XVII una constante referencia para todos aquellos que se dedicaron a géneros de marcado acento popular.

Como se ha indicado, con Pietro da Cortona la pintura asumió valores decorativos de verdadero carácter arquitectónico. Los intentos apologéticos y triunfalistas de gran parte del arte barroco exigían consecuentemente la subordinación de todas las artes a un programa de exaltación escenográfica, teatral, cuyos espacios reales tenían que ser continuamente agrandados, multiplicados en un ilusionismo de perspectiva. Esto formaba

Domenico Zampieri, el Domenichino (1581-1641). A la izquierda, arriba: El vado *(Roma, Galería Doria Pamphili). Abajo:* Sibila *(Roma, Galería Borghese). El pintor, discípulo de la escuela boloñesa de los Carracci, tuvo gran actividad en Roma, donde realizó sus principales obras entre 1608 y 1614, pero posteriormente mantuvo asimismo su producción en un plano elevado. A la derecha:* Retrato de un joven *(Museo de Darmstadt). Hasta los más fieles alumnos de los Carracci, como el Domenichino, conservaron en el retrato un particular frescor inspirativo.*









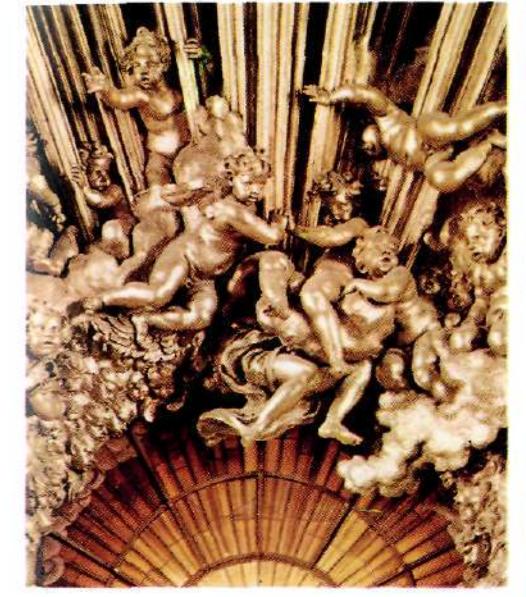
Arriba: columnata de San Pedro, en Roma, la obra arquitectónica más notable de Bernini (1598-1680), que dispone toda la plaza con grandiosidad escenográfica. Abajo, a la izquierda y a la derecha: Fuente de los Ríos, *en la plaza Navona, la más rica de sus fuentes, un género en que el artista destacó especialmente. En ella se representan los ríos Tíber, Ganges, Nilo y Amazonas, como símbolos de las partes del mundo por aquel entonces conocidas. En el centro: la plaza Navona, en Roma, es una de las más hermosas del barroco.*

parte tanto del empeño propagandístico de la Iglesia como de los intentos apologéticos de las grandes monarquías absolutistas. La base para estos espacios de ilusión se confiaba ante todo a la arquitectura y se comprende por qué este arquitecto, que también era escultor y pintor, figure entre los grandes creadores del arte barroco en la Roma del siglo XVII: Gian Lorenzo Bernini.

Nació en Nápoles en 1598 y durante su larga existencia (falleció en 1680) conoció ocho pontificados. Alcanzó su plena consolidación bajo el papado de Urbano VIII (1623-1644), su gran admirador, que puso a su disposición abundantes medios.

Hombre brillante y mundano, al contrario que el solitario y huraño Caravaggio, gozó casi siempre del apoyo de los papas, de los que fue el artista predilecto, el realizador oficial de las mayores obras publicas. Su papel en la corte pontificia sería incrementado por sus notables dotes como director teatral. Cuando se considera el arte del siglo XVII no se debe olvidar la importancia que tuvo el teatro, el espectáculo público por excelencia, el motivo mundano en cuya ejecución participaban todas las artes. El éxito del teatro superó los límites del escenario y todo se convirtió en representación: las ceremonias religiosas, los desfiles militares, los funerales, los torneos... Y no sólo eso, sino que incluso los edificios constituían un bastidor dentro del gran espectáculo que era la ciudad entera; y con los









Giovanni Lorenzo Bernini. En la página de al lado: Apolo y Dafne *(Roma, Galería Borghese). Detalle de la ninfa que, perseguida por Apolo, se convierte en laurel. A la izquierda: los rayos dorados que se difunden por el espacio sobre la cátedra de San Pedro del Vaticano y las nobles figuras que la rodean, logran efectos triunfales que seducirán durante largo tiempo a gran parte del arte europeo. A la derecha:* Éxtasis de santa Teresa, *en Santa María de la Victoria de Roma, revela el dramatismo, el cariz teatral del arte de Bernini y su profunda sensualidad.*

edificios todos los demás elementos decorativos: las fuentes, las escalinatas, los puentes, las calles, etcétera.

La mayor obra realizada por Bernini, la columnata de la plaza de San Pedro de Roma, corresponde a este espíritu. En lo que respecta a la iglesia de San Pedro, su construcción había sido larga y con ideas contradictorias. A comienzos del siglo XVII, Maderno, interrumpiendo el bloque alzado por Miguel Ángel, había continuado la obra dando a la planta forma de cruz latina. El edificio era imponente, pero ofrecía signos evidentes de su trabajosa elaboración, de la profunda diversidad de los artistas que habían dejado su huella. En particular la bellísima cúpula que Miguel Ángel había proyectado en el cruce del transepto quedaba como escondida, marginada detrás de la fachada que se abalanzaba adelante. Correspondió a Bernini corregir todos los errores y hacer que el conjunto conquistase para siempre la frescura de una creación nueva, unitaria y coherente.

Para ello debía organizar el espacio de forma que la iglesia pudiera enmarcarse desde lejos no ya como un monumento aislado, sino como la coronación de un espacio inmenso. La grandiosidad de San Pedro, vista desde el final de las alas del pórtico, asume la función de eje urbano y cósmico al que todo el pueblo de la ciudad y todos los fieles del mundo debían dirigir su mirada como momento supremo de su peregrinaje terrenal.

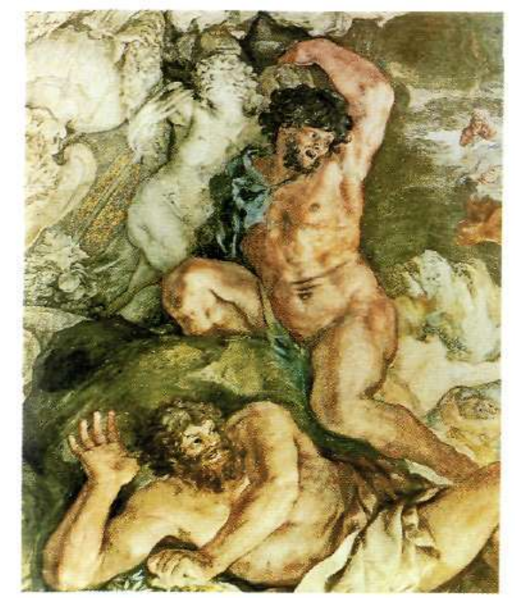




En el interior, Bernini ornamentó la nave central y las pilastras de Miguel Ángel, sobre las que se erguía el tambor de la cúpula, con ágiles movimientos de estatuas y cornisas que unificaban los espacios, junto al dosel y la cátedra de San Pedro, con la vibración de las luces, con efectos inmediatos y emocionantes. No se invitaba al fiel a meditar, sino que se le conmovía con la sorpresa. El intento de sorprender fue una expresión propia de Bernini, como muestra también el juvenil grupo de *Apolo y Dafne*, en el que supo recoger el estupor del instante de la metamorfosis por la que la muchacha siente cómo su cuerpo va transformándose en planta.

La movilidad, la luz, la grandiosidad, la elegancia y la palpitante sensualidad son los componentes del arte de Bernini, tanto en las obras arquitectónicas como en las esculturas. Destacan entre las primeras, aparte de las citadas, la *Scala regia* del Vaticano, la iglesia de Sant Andrea en el Quirinal y el palacio Barberini, construido en colaboración con Maderno y Borromini. Entre las esculturas destaca *El éxtasis de santa Teresa*, una obra maestra del arte barroco por la angustiosa sensualidad que la invade y por su sabia disposición, que coloca al grupo sobre un altar como si fuese un pequeño escenario teatral. Son de Bernini algunas de las más bellas fuentes de Roma, como la del *Tritón* y la de *Los cuatro ríos* de la plaza Navona; la movilidad y el voluble esplendor del agua se prestaban idóneamente a su

Arriba: Pietro Berrettini, llamado Pietro da Cortona (1596-1669), fresco de la sala de Venus del palacio Pitti (Florencia). El artista fue uno de los propulsores de la pintura barroca; creó perspectivas escenográficas que daban la ilusión de espacios inmensos. Este género fue de gran aplicación en las celebraciones de solemnes acontecimientos religiosos y para la glorificación de fastos nobiliarios.
Abajo: Lucas Giordano, detalle del fresco del palacio Riccardi en Florencia. Este pintor napolitano, continuador de Pietro da Cortona, pero con un cromatismo más tierno, contribuyó a la evolución del barroco hacia la suavidad del rococó.







A la izquierda, arriba y abajo: Pietro da Cortona, detalles del techo del palacio Barberini, uno de los más ambiciosos conjuntos de frescos del pintor. A la derecha: Guido Reni (1575-1642), El rapto de Europa *(Londres, Colección Mahan). Es una típica pintura profana, clasicista, que Reni ejecutó en el último decenio de su vida, cuando su arte se había hecho singularmente fluido, simple y dinámico. Reni fue uno de los artistas italianos más admirados del siglo XVII y representó el academicismo de la escuela de los Carracci.*

ardor inventivo, a su búsqueda de vibraciones intensas y sutiles, a la conquista de una forma que diese el sentido inasequible de lo que se renueva sin cesar.

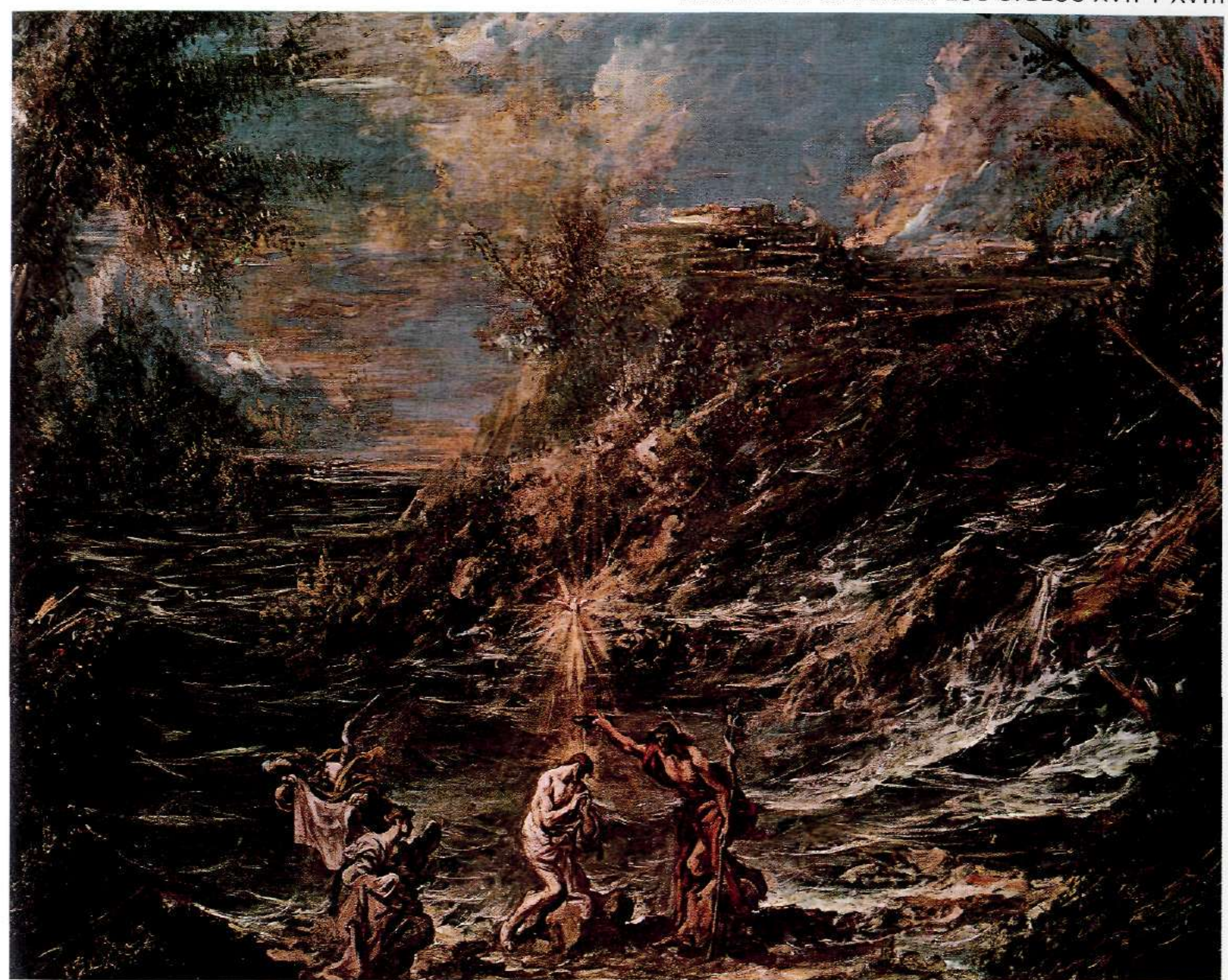
Sólo durante breve tiempo su fortuna parece oscurecerse por la mudable opinión de los pontífices que prefieren a Borromini; en este período esculpe *El tiempo descubriendo la verdad,* de la Galería Borghese.

Aunque Bernini fue el soberano casi indiscutible del panorama romano, aún fue más profundo y revolucionario iniciador de la arquitectura barroca Francesco Borromini, el rival a quien la gloria de Bernini eclipsó por tanto tiempo a pesar de que incluso en las pocas ocasiones que se le presentaron logró afirmar de modo inequívoco su originalidad.

Borromini no conoció la fortuna mundana de Bernini. Era un inmigrante que procedía del Tesino y conservaba la pericia técnica y la fogosidad de las construcciones románicas y góticas de su región junto a cierta severidad moral de las predicaciones de san Carlos Borromeo.

Su aprendizaje fue lento, primero bajo la dirección de Maderno y luego de la de Bernini. Conocía como ningún otro el arte de la construcción, pero mucho menos que los demás la forma de abrirse camino en el difícil ambiente romano. Cuando comenzó a recibir encargos, fueron edificios menores o bien adaptaciones y transformaciones.



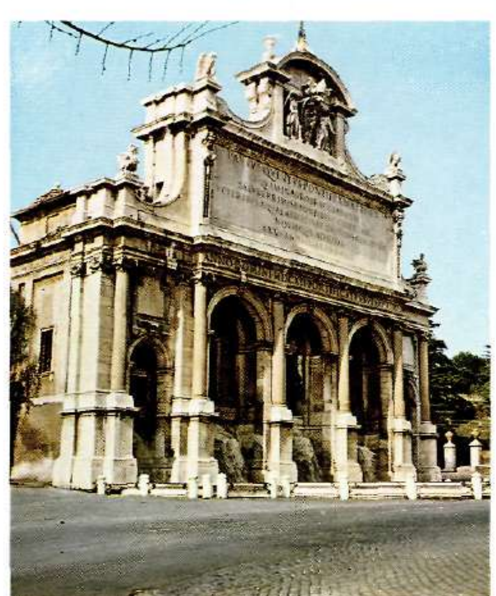


Alesandro Magnasco (1667-1749), Bautismo de Cristo *(Washington, National Gallery). Magnasco, genovés de origen, trabajó bastante en Lombardía, eligiendo para su pintura temas extraños, inspirados a menudo en la vida de los frailes y usando colores oscuros. Pertenece a la corriente artística que gustaba de poner en evidencia la miseria de la vida a través de lo grotesco, lo macabro o lo extravagante. En la página de al lado: Andrea Pozzo (1641-1709),* La gloria de san Ignacio *(Roma, Galería Nacional de Arte Antiguo).*

La iglesia de San Carlino alle Quattro Fontane se podría decir que resume toda su producción, pues el interior de la iglesia y el claustro contiguo inician su actividad, mientras la fachada la concluye. Borromini dominaba el repertorio del manierismo, pero le añadió formas nuevas inventando soluciones que parecen inspirarse en el antiguo helenismo o bien en la arquitectura oriental de la India y China, que los jesuitas estaban dando a conocer en Europa. Pero se trata de simples estímulos mentales, ya que en realidad Borromini se expresa con una despreocupada libertad de estilo como si los elementos de sus construcciones estuvieran plasmados ya en la propia piedra antes de ser proyectados en su conjunto. Participó del afán de dinamismo que había inspirado a Bernini, pero este último confiaba al ilusorio disfraz de las luces la animación de la materia, mientras Borromini parece encender y agitar la sustancia más secreta. Bernini era teatral, pero Borromini hacía brotar sus emociones del tormento de las formas e imprimía a los detalles el toque de una tremenda excitación: ante sus obras a menudo no se sabe si es mayor el entusiasmo o la desesperada ansiedad.

Si los exteriores admiran por la plasticidad con que se modela la materia, los interiores no son menos impresionantes con su multiplicidad de efectos espaciales. Un interior de Borromini varía a cada momento, envuelve al espectador como ninguna otra forma







arquitectónica, lo cautiva y lo exalta, lo conmueve y lo abandona a los impulsos más imprevistos. Todo se anima: no hay elemento del viejo repertorio —cornisas, capiteles, tímpanos, columnas...— que no asuma un nuevo sello, un distinto significado. Pese a que parecía que con aquel formulario usado durante milenios ya estaba dicho todo, se asiste sin embargo a la creación de un mundo nuevo.

La iglesia de Santa Inés de la plaza Navona, el colegio de los Filipinos y San Ivo alla Sapienza son, con la iglesia de San Carlino, las principales obras de Francesco Borromini. San Ivo representa la cima de sus logros fantásticos. Sobre el esquema de un cimborrio gótico, la cúpula se proyecta agilísima hacia el cielo abandonando toda preocupación de simetría.

La arquitectura europea no había visto hasta entonces nada tan decididamente anticlásico; la novedad era tal que un arte tan lleno de originalidad y virtuosismo como el barroco jamás podría olvidarla.

Pese a la relatividad de su éxito inmediato, la influencia de Borromini fue enorme. Muchos de los menores arquitectos europeos lo reverenciaron como al supremo maestro y sus soluciones angustiosas y trágicas (murió además por suicidio) permanecieron como ricas sugerencias incluso para el remilgado rococó.

Carlo Maderno (1556-1629). A la izquierda, arriba: fachada de la iglesia de Santa Susana en Roma. Abajo: la fuente Paola. En el período barroco, Roma se enriqueció con las más bellas fuentes, monumentales y escenográficas, elemento insustituible en tantas partes de la ciudad. A la derecha: fachada de la iglesia de San Pedro, tal vez la más famosa obra de Maderno, llamado a comienzos del siglo XVII por el pontífice Paulo V para concluir la obra de Miguel Ángel prolongando la parte delantera.







Francesco Borromini (1599-1667). A la izquierda: el templo de San Ivo della Sapienza representa la más revolucionaria arquitectura de Borromini, con toda su fantasía barroca. A la derecha, arriba: San Carlino alle Quattro Fontane. Todo es nuevo y sorprendente en esta fachada, obra tardía del artista, que vibra de apasionados contrastes. Abajo: fachada del Oratorio Filippini, vista de perfil con su planta cóncava.

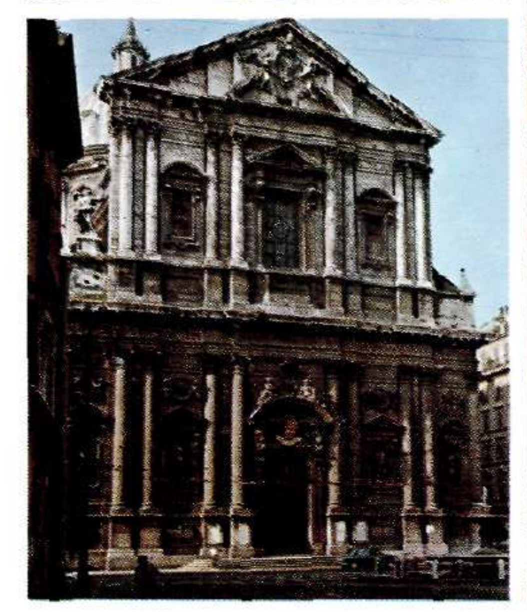
Su heredero inmediato en Italia fue Guarino Guarini, un fraile teatino que trabajó sobre todo en Turín iniciando el florecimiento barroco en aquella región, que se convirtió en uno de los mayores centros arquitectónicos de la época. Guarini era también filósofo, lo que demuestra el influjo que Borromini podía ejercer sobre los espíritus más profundos; Guarini publicó asimismo un tratado de arquitectura que tuvo enorme éxito y fue un importante vehículo de difusión del mundo de Borromini especialmente en Alemania y Austria.

Las principales obras de Guarini fueron la capilla de Santa Sindone, la iglesia de San Lorenzo y el palacio Carignano, todas en Turín.

Pietro da Cortona, en la iglesia de Santa María de la Paz en Roma, también se basó en Borromini. En Venecia, que a pesar de su decadencia política no dejaba de ser un centro artístico relevante, trabajó Baldassare Longhena, nacido en el Tisino. Su adhesión al barroco fue apasionada, pero menos revolucionaria. Su mayor obra fue la iglesia de Santa María de la Salud, revestida de efectos pictóricos como una criatura marina recién emergida de las aguas. Construyó además los palacios Pesaro y Rezzonico, los edificios más majestuosos que orillan el Gran Canal.

A finales del siglo XVII también la pintura de Venecia, que ya había albergado durante siglos a artistas tan interesantes como Lyss, Strozzi y Maffei, se renovó profundamente; la







ciudad se dispuso a volver a ser uno de los mayores focos del arte europeo como en sus siglos de máximo esplendor. No hubo centro italiano que pudiera compararse en el siglo XVIII con Venecia en cuanto a riqueza artística.

El fenómeno es muy singular teniendo en cuenta que, tras el efímero éxito de la guerra del Peloponeso, Venecia había abandonado toda ambición política e incluso económicamente sobrevivía por sí misma. No obstante, la cultura veneciana todavía alcanzó elevadas cotas en todos los campos: en la literatura con Goldoni, en la música con Vivaldi y, naturalmente, en las artes figurativas.

Los pintores venecianos se esparcieron por todos los países europeos —Austria, Alemania, Holanda, Francia, Inglaterra, España, Rusia...— y contribuyeron en gran medida a la evolución del arte local. Pellegrini, Ricci, Tiepolo, Canaletto y Bellotto obtuvieron en el exterior un prestigio similar al alcanzado en su patria.

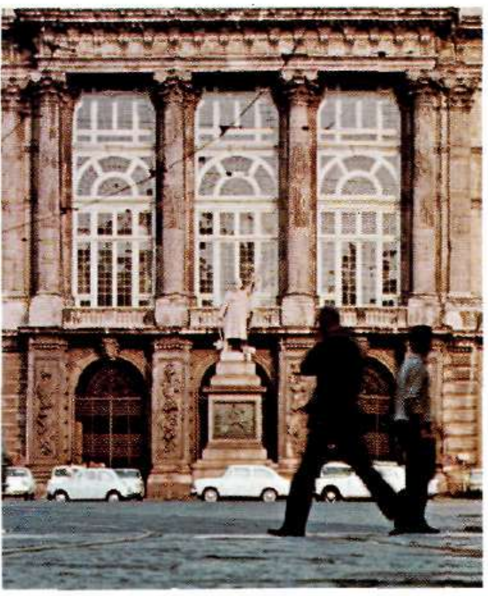
La primera fase del siglo XVIII veneciano está definida por la figura de Piazzetta, artista educado en la escuela boloñesa de Crespi y que se había dedicado intensamente a la pintura de *género*, denominación que comprendía los temas de carácter popular extraídos de la vida cotidiana.

Piazzetta aportó a la pintura veneciana una impronta de profunda moralidad. De la

A la izquierda, arriba: Pietro da Cortona, Santa María de la Paz en Roma. Además de pintor, Pietro da Cortona fue arquitecto. En esta fachada, audaz y cargada de efectos, sigue la línea de Borromini. Abajo: Carlo Maderno, la armoniosa fachada de Santa María in Valle, Roma. A la derecha: Baldassare Longhena (1598-1682), palacio Pesaro, el mayor de los que edificó en Venecia, al igual que la iglesia de la Salud, en la página de al lado, es el mayor de sus templos. Longhena dominó el ambiente artístico veneciano del siglo XVII.



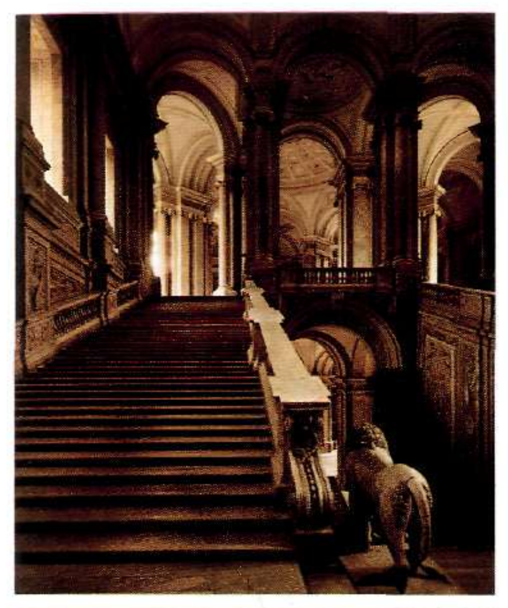




Filippo Juvara (1678-1736) fue uno de los mayores representantes de la arquitectura del siglo XVIII. A la izquierda: el palacete de caza de Stupinigi. Del pabellon central, abierto con ventanas que inundan de luz el salón de baile, se abalanzan las alas proyectándose hacia los jardines. A la derecha, arriba: basílica de Superga, realizada como acción de gracias por el rey Victor Amadeo II por su victoria obtenida sobre el ejército francés de Luis XV, que asediaba a Turín. Abajo: fachada del palacio Madama de Turín, detalle. Las grandes ventanas revelan la impetuosa luminosidad del interior.

severidad heroica de Piazzetta y del brillante cromatismo de Giovanni Battista Ricci, pintor distinguido por su vivacidad decorativa, tomó el relevo Tiepolo, artista dedicado especialmente a las grandes evocaciones alegóricas con las que los patricios venecianos decoraron sus mansiones. Tiepolo sobresale en todas las técnicas, de la pintura de caballete al dibujo o al grabado, pero el sector en el que no tuvo rival, ni en Venecia ni en toda Europa, fue el de las grandes realizaciones decorativas ejecutadas con la técnica del fresco. En la casa arzobispal de Udine, donde trabajaba alrededor de 1725, su estilo aparece ya madurado y encaminado a obtener en las escenas una claridad luminosa que lo liga idealmente al Veronés, del que Tiepolo parece, a siglos de distancia, el gran continuador, empapando la paleta con los mismos colores e inspirándose en análoga sublimación mitológica de las figuras, pero iluminándolas con un sol aún más fuerte y animándolas con un trazo más nervioso.

Su producción fue inmensa, distribuida entre iglesias, palacios y villas —en Venecia, Verona, Vicenza, Bergamo, Milán y muchas otras poblaciones del Véneto—. El príncipe obispo de Würzburg lo llamó para decorar su residencia en la ciudad bávara y Tiepolo acudió en 1752 acompañado por su hijo Domenico, que fue valioso colaborador. En el palacio construido por Balthasar Neumann, Tiepolo dejó una de sus realizaciones más









Luigi Vanvitelli (1700-1773). Arriba, a la izquierda: escalinata de la quinta de Caserta, edificio encomendado en 1750 por Carlos VII de Borbón. En el centro: el parque de la quinta. Según los principios de la escenografía barroca, todo el espacio en torno al edificio fue organizado como un gran marco en el que destacan las cascadas y numerosas estatuas. A la derecha: sala de Marte. Abajo: fachada de la quinta de Caserta, que adopta soluciones similares a las del resto de la arquitectura europea, pero sobresale por la nitidez y agilidad de su diseño.

memorables, pintando al fresco el techo de la gran escalinata con las alegorías de los cuatro continentes (*Europa, Asia, África* y *América*) y el salón de recepción con escenas dedicadas a Federico Barbarroja.

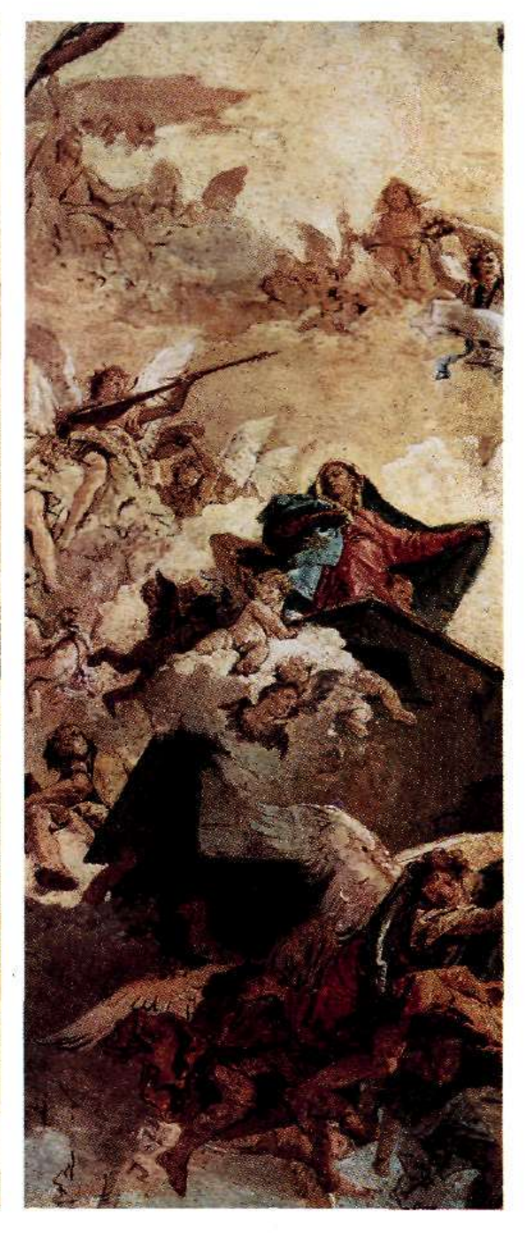
En 1763, requerido por Carlos III de España, acudió a Madrid, donde el pintor fallecería siete años después, no sin haber sufrido el aguijón de la rivalidad de la corte y la comparación humillante para él, último gran mantenedor del gusto barroco, con el neoclasicismo de Mengs.

La pintura de Tiepolo es decorativa, magníficamente escenográfica, teatral; pero hay que destacar la luz que brillaba en sus cielos, los espacios que se abrían inmensos y transparentes, en los cuales las figuras flotaban con levedad, el estremecimiento que agitaba su torbellino coreográfico: todo ello obedecía a un sentimiento espontáneo de libertad y grandeza y, aunque las historias representadas son ficciones, su participación en un ideal de grandeza y belleza es sincero. Tal vez en los pequeños cuadros y sobre todo en los dibujos y las caricaturas confesó su matiz más personal e íntimo y reveló una sorprendente agudeza en la impasibilidad con que disponía sus composiciones.

Pero no existe contradicción entre estos dos aspectos, dada la audacia libre de prejuicios con que afrontaba cualquier tema. Sin embargo, es en su hijo Domenico en quien







aparece una postura más crítica y una actitud más burguesa evidente en la propia realidad de los temas, menos palaciegos e incluso inspirados en una sencillez anecdótica. Pero aunque el hijo, condicionado por su edad, estaba atento al nuevo mundo que se perfilaba en las experiencias de los iluministas, quedaba fundamentalmente ligado al padre por su adhesión al estilo rococó.

La cultura del rococó es la gran base de la epopeya de Tiepolo, ese rococó elegante, refinado y mundano que Venecia había aceptado casi incondicionalmente. El rococó acoge, aparte de Tiepolo, a una pléyade de decoradores, desde Crosato a Fontebasso, y ligada a este movimiento surge una refinada retratista, Rosalba Carriera, quien se expresa gracias a la delicadeza de la pintura al pastel. Muy distinto es el rumbo de Pietro Longhi, pintor de género que basó su arte en su afable verismo. Se conservan de él numerosas ilustraciones de episodios de la vida veneciana dedicados sobre todo al ambiente hogareño de la burguesía o de la nobleza aburguesada. Un dentista o una tienda de café pueden ser motivos para su pintura, así como, en menor medida, una partida de cartas, una visita o una conversación. Sus obras serían monótonas y frívolas como los temas si éstos no fueran captados por una paleta exquisita y elegante cuyo color posee una gracia indescriptible y seduce por esas instantáneas carentes de inquietud intelectual, pero llenas de humanidad y cordial ternura.

Giambattista Tiepolo (1696-1770). A la izquierda: Santo Domingo en la gloria, *en la iglesia de los Jesuitas de Venecia. Tiepolo, el principal pintor de frescos veneciano, recogió la herencia de la escenografía barroca. En el centro:* Visión de santa Ana *(Amsterdam, Rijksmuseum). Es evidente la fluidez de la línea, la rapidez con que se sintetizan las figuras. A la derecha:* Traslación de la Santa Casa de Loreto, *detalle del boceto para el fresco de la iglesia de los Descalzos que no ha llegado a nuestros días. En la página de al lado:* La Inmaculada Concepción *(Madrid, Museo del Prado).*





Otro campo en que el arte veneciano alcanza elevadas cotas es la pintura de paisajes. Aunque en el *Quattrocento* y el *Cinquecento* el paisaje atrajo a los pintores venecianos, que le dedicaron buena parte de sus creaciones, no aparecería como género independiente hasta más tarde, en Flandes, desde donde se irradió hacia Italia llegando también a Venecia, donde sus principales exponentes fueron Marco Ricci y Carlevarijs, especializados en las *vistas*, sobre todo de dicha ciudad.

El mayor paisajista fue Antonio Canal, el Canaletto, hijo de un escenógrafo, encaminado a la búsqueda de efectos espaciales pero animado asimismo por un profundo instinto en el realismo de sus imágenes, para las que se servía también de la cámara oscura, medio rudimentario pero útil para dibujar sobre papel ciertos perfiles arquitectónicos. El valor de su arte y su originalidad radican ante todo en el sentido lírico y la luminosa serenidad con que consigue un paisaje objetivamente exacto y analítico.

Su visión tan perspicaz de la realidad lo convierte en un intérprete, en su género, de la mayor corriente filosófica de su tiempo, el Iluminismo, pero esto no desmerece su emoción que se afianza en el lenguaje del color, en los sutiles acordes de tonos.

Su actividad en Venecia se interrumpió a mediados de siglo con un viaje a Inglaterra. Las relaciones entre este país y Venecia eran entonces, en los planos mundano y artístico,

Tiepolo: El sacrificio de Ifigenia, *detalle. Forma parte del gran conjunto decorativo de la villa Valmarana de Vicenza, que se completó con ilustraciones de episodios extraídos de los grandes poemas épicos como la Ilíada, la Eneida, Orlando Furioso y Jerusalén Libertada. Se puede observar que los colores alcanzan una suprema tonalidad luminosa. Las grandes series mitológicas eran aún poco apreciadas por la nobleza veneciana, que sumida en una gloria ficticia iba perdiendo inconscientemente sus virtudes y su función histórica.*





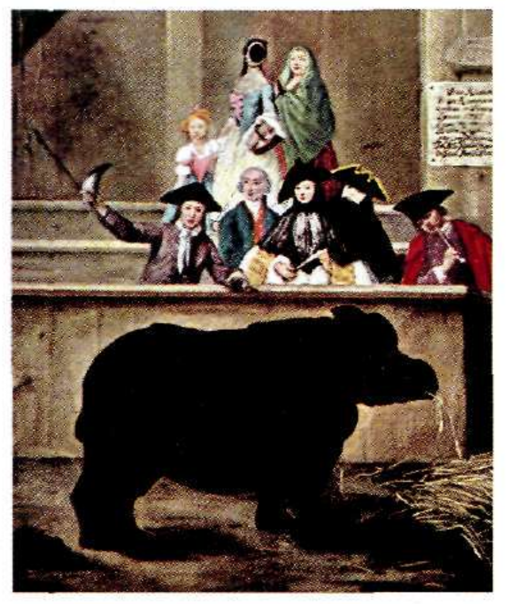


Tiepolo. A la izquierda: Telémaco y Mentor. *Al igual que en la pintura del Veronés, los colores están dispuestos de modo que se realzan mutuamente. Obsesionado por la riqueza cromática, el pintor parece insensible al contenido sicológico y sus personajes protagonizan con elegancia un acontecimiento del que no participan emotivamente. A la derecha, arriba:* El rapto de Helena, *detalle. Tiepolo dominó todos los secretos del movimiento. Abajo:* Antonio y Cleopatra, *detalle. La pintura de Tiepolo personifica la suprema ilusión de grandeza que mantuvo Venecia en el último siglo de su historia.*

muy estrechas y se veían favorecidas por el cónsul inglés Smith, hombre culto que procuraba pinturas venecianas a sus ricos compatriotas incluida la casa real. Fue Smith quien indujo al Canaletto a dirigirse a Inglaterra, donde el pintor realizó una serie de vistas de Londres y sus alrededores.

En el paisaje de fantasía, o sea el basado en detalles realistas pero en su esencia inventado, el pintor más famoso fue Francesco Guardi. Dotado de un espíritu totalmente distinto del del Canaletto, permanecía indiferente hacia la exactitud de la interpretación, deformando profundamente los datos verídicos según sus propios impulsos. Francesco Guardi procedía de Trento y uno de los enigmas más discutidos entre los historiadores de arte fue el de sus relaciones con su hermano mayor Giovanni Antonio, también pintor y no precisamente mediocre. Los Guardi provenían pues de una zona alpina, periférica respecto a Venecia y profundamente impregnada del espíritu rococó que la vecina Austria había acogido de forma especial. Al principio Francesco Guardi trabajó en las dependencias de su hermano, de ahí que sea difícil distinguir su actividad inicial después de los éxitos en la dirección del taller; aunque hoy está demostrado que el paisaje no fue el primer género de su producción, se especializó sobre todo en las vistas de Venecia y llegó a finales de siglo con un tipo de pintura que aún participaba del caprichoso rococó y de cierto presagio del inmediato







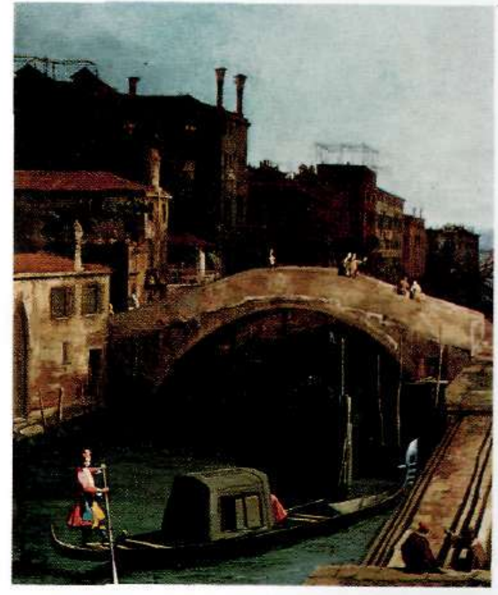
impresionismo. A finales del XVIII la pintura de Francesco Guardi aparecía como la más conservadora y a la vez más nueva que aportaba el mundo veneciano.

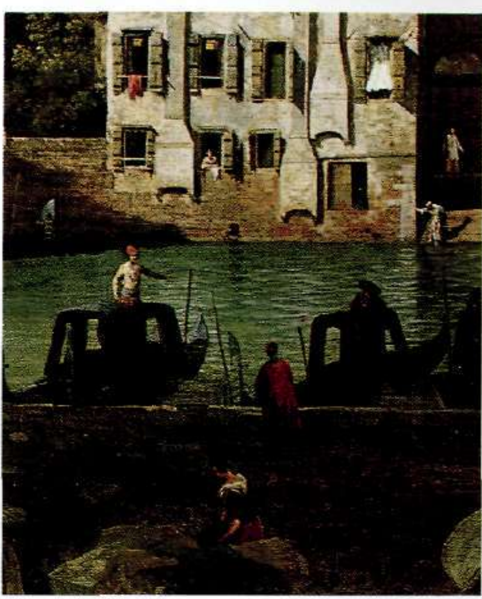
La pincelada de Guardi es fluida, airosa y vibrante; su poesía es profunda en casi todos los motivos, desde las vistas hasta las flores pintadas sobre muebles. El artista se desinteresa de toda jerarquía de valores (el paisaje y la naturaleza muerta se consideraban aún menos nobles que la pintura de figuras) y se abandona a su inspiración con una ligereza instintiva, sensible sólo a una intensa conciencia artesanal. Un viejo muro en ruinas, una góndola en la soledad de la laguna, el simple reflejo de la luz en las olas o en el aire, pueden convertirse en el tema de su pintura, en la que no es difícil reconocer su extrema decadencia, pero tampoco la última y extraordinaria vitalidad popular de una civilización que hasta hacía poco había maravillado al mundo con su orgullo aristocrático.

Un sobrino del Canaletto, Bernardo Bellotto, que heredó su sobrenombre y fue llamado también el Canaletto, se basa en los principios de la atenta observación realista típica de su tío. Bellotto inició su actividad en el Véneto y el resto de Italia, pero se trasladó aún joven al extranjero y recorrió algunas de las más prestigiosas capitales europeas. Viena, Munich, Dresde y finalmente Varsovia fueron las etapas principales de su recorrido. En todas ellas el artista dejó el testimonio de una excepcional interpretación de los monumentos

Pietro Longhi (1702-1785). A la izquierda: El dentista. *La pintura de Longhi es la de una Venecia de tono menor, afable y sin otra ambición que la vida tranquila de las casas o las tiendas; una Venecia que no ocultaba su pequeña vanidad burguesa, su curiosidad o su futilidad, sino que se complacía y sonreía bajo la pincelada sutil y certera de este artista. A la derecha, arriba:* El rinoceronte *(Venecia, Ca'Rezzonico), exhibición de vestidos, máscaras y la curiosidad infantil por el exótico animal. Abajo:* La vendedora de perfume *(Venecia, Ca'Rezzonico).*







Antonio Canal, el Canaletto (1697-1768). A la izquierda: Vista del Támesis con la catedral de San Pablo, *detalle (Windsor, Colección Real). A la derecha, arriba:* El campo de san Juan y san Pablo, *detalle. Es una de las primeras pinturas del Canaletto, con efectos aún fuertes y teatrales, pero la luz comienza a ser real. Abajo:* El taller de los mármoles de San Vital *(Londres, National Gallery), pintado en 1780 y que revela como pocos la atención del artista por cada aspecto de la realidad y su afán documental.*

y lugares más famosos. Bellotto poseía la amplitud escenográfica del Canaletto y la predilección por los vastos horizontes de perspectiva. Carecía sin embargo del profundo lirismo de su tío, pero en compensación contaba con un sentido aún más certero de la realidad y participó de modo más directo en la situación social y humana con la que estaba en contacto; sus obras, más que captar una atmósfera, se convirtieron en documentos históricos.

Su sentido realista era tan responsable y elevado que cuando tras la Segunda Guerra Mundial se quiso reconstruir el centro histórico de Varsovia, del que casi nada quedaba en pie, las detalladas vistas de Bellotto fueron la guía más útil para tan arduo cometido. Naturalmente, su realismo no estaba exento de poesía, pero de una inspiración más atenta a lo característico.

Aunque el arte veneciano tuvo durante el siglo XVIII una posición preponderante, no se debe creer que las demás regiones italianas carecieron de expresiones artísticas; en el Piamonte, sobre todo, fue donde se realizó uno de los monumentos más bellos de la arquitectura rococó. Artífice principal de esta primacía piamontesa fue Filippo Juvara, artista de Mesina a quien Víctor Amadeo II, rey del pequeño estado piamontés, había conocido en Sicilia. Cuando Juvara llegó a Turín su principal experiencia era escenográfica,





Canaletto. Arriba: Laguna de San Marcos *(Boston, Museo de Bellas Artes). Edificios, embarcaciones y oleaje alcanzan, en este espacio luminoso, la pura filigrana, una descripción de los detalles tan inagotable como la inmensidad del agua o del horizonte. Abajo:* El puente Walton, *pintado en Inglaterra en 1754. En las vistas de Canaletto las figuras están apuntadas brevemente, como bocetos Entre los artistas holandeses cada figura aparecía minuciosamente descrita, mientras que para Canaletto no era sino el apoyo para un simple toque de luz.*

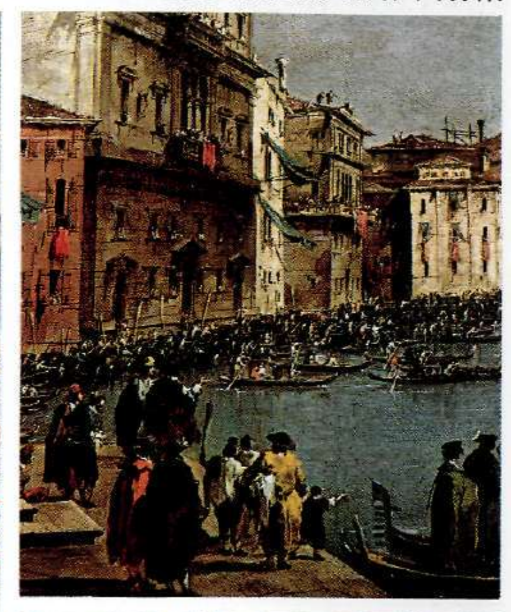
pero no tardó en demostrar, al servicio del soberano, su enorme capacidad arquitectónica.

Su primera obra importante fue la basílica de Superga, levantada en la colina que atalaya a Turín. La construcción revela el dinamismo con que el artista elaboraba sus creaciones; gran sensibilidad manifiesta asimismo en las transformaciones realizadas en el palacio Real, en la fachada y las imponentes escalinatas del palacio Madama y sobre todo en la quinta de caza de Stupinigi, una obra maestra del rococó europeo que ya en su planta muestra la elegancia con que están dispuestos sus elementos. Más tarde Juvara proyectó el palacio Real de Madrid, con el que concluyó su actividad en este campo, aunque continuó destacando en la escenografía teatral. Una peculiaridad de Juvara fue la fusión de la riqueza y la fastuosidad decorativas, el preciosismo de todos los detalles de sus construcciones, con un comedimiento sereno y equilibrado.

Después de Juvara la arquitectura piamontesa siguió hasta finales del siglo produciendo obras de notable nivel, animada por una conciencia urbanística que en muy pocos sitios se igualaría.

El mayor arquitecto italiano del siglo XVIII aparte de Juvara fue un meridional, Luigi Vanvitelli, hijo del pintor holandés Van Vittel, que trabajó en la región de Campania, Roma y las Marcas. Su principal obra fue la mansión real de Caserta, un complejo arquitectónico







Francesco Guardi (1712-1793). A la izquierda: San Nicolò di Lido, *detalle de un cuadro dedicado a las fiestas venecianas (París, Louvre). En la pintura de Guardi, la clara descripción peculiar de Canaletto se disuelve en infinidad de reflejos, brillos y manchas. A la derecha, arriba:* Regata en el Gran Canal, *detalle. Toda la pintura de Guardi está dedicada a Venecia o a escenas de fantasía llamadas "caprichos". Abajo:* Concierto para los condes del Nord *(Munich, Alte Pinakothek).*

encargado por el espíritu selecto de Fernando de Borbón, rey de las Dos Sicilias, que había decidido levantar una residencia en Caserta, en las afueras de Nápoles, similar a Versalles.

Al igual que en Versalles, junto a la mansión de Caserta se hicieron amplios jardines, pero por encima de estas analogías externas permanece la profunda diferencia de la creación de Vanvitelli. El arquitecto, en la volumetría general del homogéneo e imponente conjunto, parece inspirarse menos que Juvara en la fantasía del rococó y los demás cánones del clasicismo; pero basta alcanzar el interior a través de los grandes atrios y ascender sus amplísimos escalones para advertir toda la puesta en escena de la arquitectura de Vanvitelli.

Nápoles atravesaba por entonces un gran momento de creatividad artística y no sólo por la presencia de Vanvitelli. Ya en el siglo XVII había sido el centro de la vigorosa obra del Caravaggio, Ribera y Traversi, así como de las delicadas interpretaciones dramáticas de Cavallino. Allí había trabajado Salvator Rosa, pintor calabrés famoso por los esbozos de sus figuras que se agitaban en salvajes escenarios de costas montañosas —tal como eran las de su tierra—, paisajes de bandoleros que tendrían un gran papel en el repertorio romántico con el que se evocaría a Italia. También trabajó allí Luca Giordano, un decorador, al contrario que Rosa, tendente a una interpretación mundana y festiva de la vida. Tras la huella de Pietro da Cortona, la claridad con que Giordano se había ganado la admiración en



otros centros italianos, entre ellos Venecia, contribuiría a la apertura de las páginas más bellas de la pintura del rococó. Incluso en el siglo XVIII Nápoles podía presentar artistas notorios como Francesco Solimena, Corrado Giaquinto, Gaspare Traversi, etc. Las personalidades de mayor relieve en Roma fueron la de un pintor intérprete de ceremonias festivas, Paolo Pannini, y la de un grabador y arquitecto llegado de Venecia, Piranesi, que implantó un tipo de reevocación de la antigüedad romana que se convertiría en la referencia de mayor peso para las incipientes afirmaciones del neoclasicismo. Además de las *Antigüedades romanas*, las *Vistas de Roma* y otros temas dedicados a la arquitectura antigua, Giambattista Piranesi realizó sus series de grabados *Caprichos* y *Prisiones*. Especialmente en esta última demuestra su fantasía y el ardiente espíritu que presagiaba ya la exaltada llama del romanticismo.

En el septentrión, la inquietud y la singularidad del siglo parecen personificarse en la pintura de Alessandro Magnasco, un genovés dedicado a las descripciones casi alucinantes de la vida monástica, situando las figuras grotescas de Callot en un escenario de formas impetuosas, lívidas, pero compuestas con una predominante monocromía. No faltan certeros intérpretes de género, como Ceruti en Brescia o Giuseppe Maria Crespi en Bolonia, importante éste, a través de Piazetta y Longhi, para los pintores venecianos.

Francesco Guardi. A la izquierda, arriba: Vista de la Brenta. *A la izquierda, abajo:* Góndola en la Laguna *(Milán, Museo Poldi Pezzoli). El pintor sabe captar las voces más solitarias y humildes de Venecia, la poesía de lo que carece de todo valor histórico o heroico, pero nadie como él refleja las emociones humanas más íntimas y alegres. A la derecha, arriba:* Capricho. *Los "caprichos" eran cuadros ficticios que no reproducían ningún paisaje real, pero en los que todo podía ser verídico, elocuente. Abajo:* Paisaje de fantasía.





Bernardo Bellotto (1721-1780).
Arriba: Vista de Varsovia. *Sobrino del Canaletto, Bellotto fue asimismo gran paisajista y realizó inimitables vistas de algunas grandes urbes europeas, aprehendiendo la riqueza de su panorama y su ambiente humano.*
Abajo: La explanada del Zwinger de Dresde. *El movimiento en los amplios espacios carece de la sutileza de Canaletto. Sombras y figuras están más marcadas: los vestidos, la gente y la historia que narra interesan más que la atmósfera general, que queda casi siempre límpida y abierta.*

De Ceruti puede decirse que es un continuador de la obra del Caravaggio en el sentido de que acentúa profundamente sus aspectos realistas. Pero si bien Caravaggio emplea en su temática para cuadros de género a ciertos personajes de un inframundo como pueden ser gitanos, pobres o tullidos, Ceruti los exalta convirtiéndolos en héroes frustrados de la sociedad. Se anticipa pues a los cambios sociales que iban a tener lugar cuando el siglo XVIII tocara a su fin.

En cuanto a Giuseppe Maria Crespi, a quien se llamó *Lo Spagnolo* ("El Español") por su afición a vestirse a la usanza española, destaca en la pintura de género, según se ha dicho. Ahora bien, su pincel refleja certeramente la realidad, en la que combina con acierto lo anecdótico con lo dramático, lo cual logra mediante unos efectos de luz y unas pinceladas vivas que hacen de él uno de los artistas más originales de la época.

EL ARTE EN EUROPA DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

En los dos siglos que siguieron a la difusión de la cultura renacentista, el arte europeo posee su propia expresión en las formas barrocas que tienen su origen en la Roma de comienzos del siglo XVII y que se transforman en el XVIII en el estilo *rococó*.

Los hechos que más profundamente inciden en la evolución del arte europeo de estos dos siglos pueden resumirse así: la posición contrarreformista de la Iglesia católica, creando un arte propagandístico que halla en la orden de los jesuitas su más eficaz vehículo; la consolidación de las monarquías absolutas en varios países como Francia, España, Austria y Rusia y el auge de grandes cortes donde se modela el gusto de estos países: el fenómeno más decisivo en tal sentido es el nacimiento de Versalles, donde se refleja el absolutismo de Luis XIV. Versalles llegará a convertirse en un modelo incluso para las cortes menores.

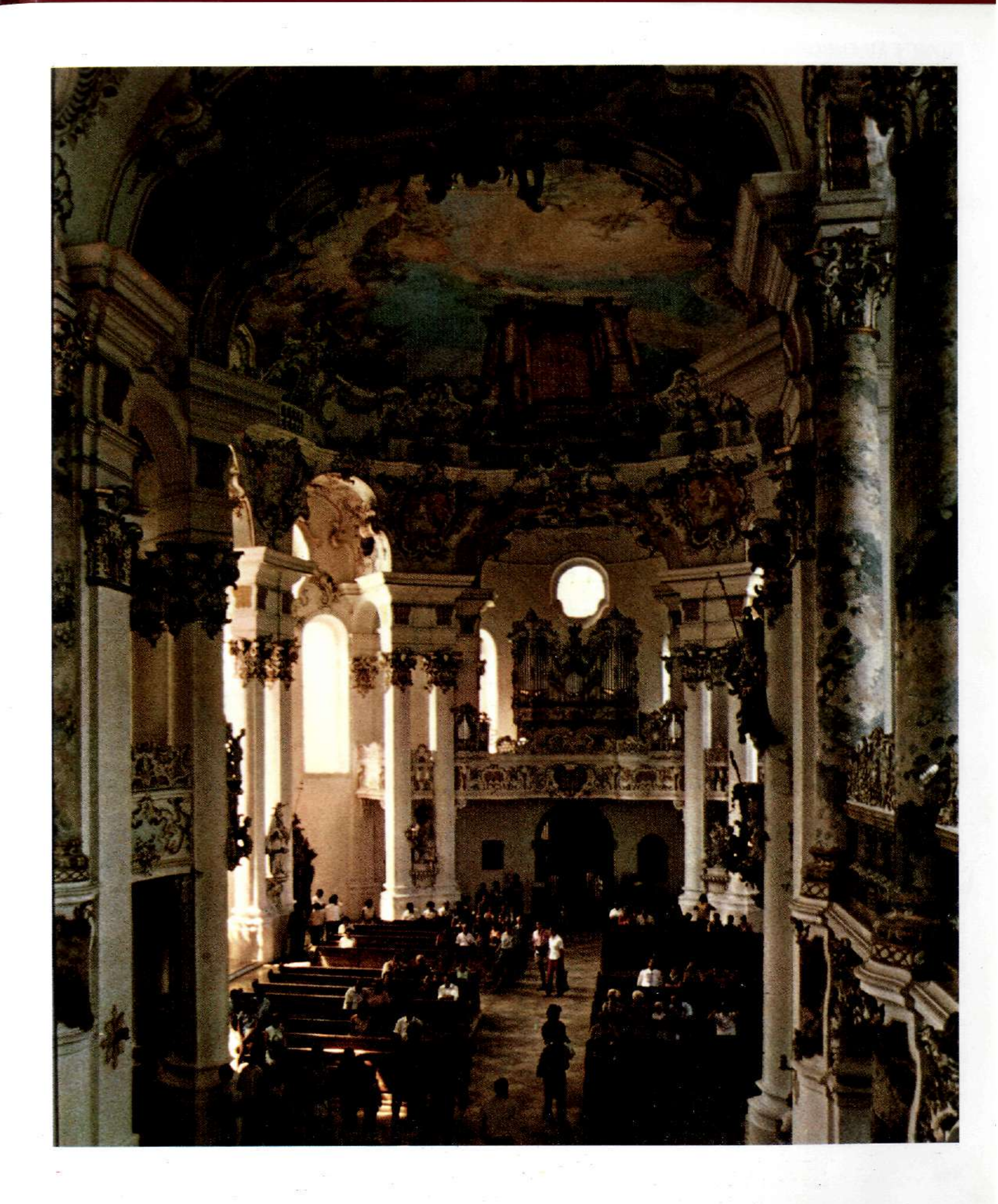
Asimismo posee gran importancia para el arte europeo la definitiva separación de las provincias protestantes de Flandes, que conquistan su independencia mientras que las católicas siguen ligadas al Imperio.

Holanda es el primer país de Europa donde una nueva clase social, la burguesía, puede asumir la responsabilidad de conducir al pueblo. A la modernidad de sus instituciones democráticas corresponde un arte de carácter popular que acoge como propios los elementos realistas de la tradición flamenca. Otro hecho históricamente relevante es la decadencia de Italia, declinando al mismo tiempo su primacía cultural. Si al principio del siglo XVII Roma aún podía considerarse el mayor centro del arte europeo, posteriormente ninguna ciudad italiana, y Roma menos que ninguna, podía aspirar a desempeñar un papel significativo, con excepción de Venecia, que durante este siglo aún conocería un período de notable florecimiento artístico.

Para Rusia fue de enorme importancia, aunque de consecuencias mucho menores que para los demás países europeos, el nacimiento de San Petersburgo a comienzos del siglo XVIII por voluntad de Pedro el Grande para abrir el país a la cultura europea. Mientras tanto, en Inglaterra se sentaban los cimientos de una nueva estructura política y nacía poco a poco la moderna democracia parlamentaria, al mismo tiempo que el país desarrollaba su potencia económica y marítima. Los frutos de este desarrollo se darían sobre todo hacia finales del siglo XVIII, cuando la arquitectura y la pintura inglesas tendrían un papel determinante en el arte europeo. El "tercer estado", la burguesía, conquistaba en dicho siglo una conciencia cada vez mayor incluso en Francia. Contribuyó a ello la evolución de una nueva concepción filosófica y científica, el Iluminismo, cuya influencia fue poderosa en todos los países de Europa, pero también este fenómeno tuvo sus consecuencias artísticas especialmente a finales del siglo, cuando las nuevas teorías del neoclasicismo apagaron definitivamente el florecimiento del rococó.

Con la excepción tal vez de Holanda y de algunos artistas aislados, el arte de estos dos siglos permaneció preferentemente al servicio de la clase aristocrática y de sus ideales. No se debe olvidar que hasta la Revolución Francesa y la aparición del capitalismo industrial fue esta clase la que dominó casi por completo los resortes de la cultura europea, con las limitaciones sociales que ello acarreaba, pero también con las características innegables de capacidad selectiva que fueron la base de un período artístico que quizá la humanidad no hubiera podido gozar de forma tan extensa. Influyeron en el arte europeo de los siglos XVII y XVIII igualmente los descubrimientos geográficos y el conocimiento de las civilizaciones no europeas, aunque no de forma decisiva.

Dominikus Zimmerman (1685-1766). En la página de al lado: interior de la iglesia bávara de Wies, cerca de Steingaden, centro de peregrinación. El templo, de una sola nave, se completó en 1757 y se considera la obra maestra del arquitecto. Zimmerman, que pertenecía a una familia de arquitectos-decoradores bávaros, inició su actividad como estuquista y recibió su primer encargo arquitectónico en 1716. Aparecen en este interior las mejores características del rococó alemán: abundante iluminación y riqueza ornamental organizada con gran fantasía y ligereza.







Durante el siglo XVIII la arquitectura rococó tuvo caracteres de preciosismo y ligereza. Muy interesantes fueron la austríaca, la bávara y la alemana en general. A la izquierda: el teatro Residenz de Munich. A la derecha: arriba: una sala del Amalienburg de dicha ciudad, obra de François de Cuvilliés (1695-1768). Abajo: interior de la quinta de caza de Stupinigi, del italiano Juvara, con una decoración admirable por su gracia y su fantasía. Con Juvara y sus continuadores, la arquitectura del Piamonte se convirtió en una de las más interesantes de Europa.

El rococó. Ya se ha visto cómo el rococó se desarrolló dentro del arte barroco en el siglo XVIII con una evolución natural propia. El término deriva del francés *rocaille*, palabra que significa fragmentos de roca o de conchas y que aludía a un tipo de decoración sinuosa y caprichosa similar a la aplicada en la decoración de las grutas de los jardines. Es indudable que este gusto se desarrolló en Francia, afirmándose en el período de regencia, entre 1715 y 1730, cuando Felipe de Orleáns se convirtió en regente a la muerte de Luis XIV, y alcanzando su auge en los dos decenios siguientes. En aquel período la moda francesa tuvo gran influencia sobre muchos países, pero no cabe duda de que el rococó había sido asimismo fruto de una evolución paralela en los mayores centros europeos y en este sentido las aportaciones francesas pudieron conjugarse con la maduración de elementos locales análogos.

El barroco había nacido como una afirmación anticlasicista y, al menos en gran parte, evolucionó en una dirección escenográfica, grandiosa y dramática. El carácter escenográfico fue el elemento que el barroco y el rococó tuvieron en común, pero el rococó alivió la carga heroica del barroco y disminuyó los contrastes, introduciendo un sentido más alegre de la vida y un refinamiento mundano.

El mundo y las costumbres del rococó siguieron basándose en el teatro, un teatro que,



Antoine Watteau (1684-1727): El embarque para Citerea, *una de las obras más representativas de este pintor, que interpretó con insuperable gracia el mundo galante de la sociedad parisiense, afrontando numerosas veces este tema que tanto se prestaba a expresar la coquetería y la ternura sensual que caracterizan su arte. Fue incansable narrador de idilios mundanos y mitológicos en el marco de una representación teatral rica en elegancia y languidez. También se interesó por el teatro en sí, pintando máscaras y reproduciendo escenas de comedias.*

aun deseando asombrar, no pretendía impresionar y elegía la comedia en lugar del drama, aproximándose por este camino a intereses más frívolos, pero también más populares. No obstante, el rococó permaneció siempre fiel a las reglas de un juego aristocrático; su espontaneidad, a menudo nutrida de notas sensuales y patéticas, estuvo siempre perfectamente controlada. Una característica del rococó fue la coincidencia que se realizó entre lo esencial y lo ornamental. O sea que, tanto en la arquitectura como en la pintura o la decoración, no es posible distinguir los elementos principales de las partes secundarias o meramente decorativas, pues todo asume la ligereza y la libertad de lo superfluo, lo que sirve únicamente para embellecer o engalanar, pero al mismo tiempo eso mismo que parece añadido y ornamental resulta ser determinante. El gesto se hace caricia, la gracia de las reverencias domina en todos los campos. Un profundo componente de femineidad impregna todas las expresiones del rococó, consecuencia del nuevo papel que la mujer ha asumido en la sociedad del siglo XVIII, convirtiéndose en la reina de los pequeños salones, que también arquitectónica y funcionalmente son una institución de esta época y revelan el creciente interés de los arquitectos por espacios menos monumentales, donde la intimidad hogareña tiene mejores posibilidades de realizarse.

Aunque el rococó podría compararse con una gran y absoluta puesta en escena,





extendiéndose del espacio de las salas al de los jardines, de las calles de la ciudad al propio paisaje natural (hasta la naturaleza adopta en los parques a la inglesa la forma de una calculada espontaneidad), la vida está regulada por normas agradables cuyos sentimientos oscilan entre la verdad y el artificio, entre la realidad y la imaginación.

Uno de los más genuinos y altos ejemplos de esta universalidad expresiva del rococó es el tipo de arquitectura religiosa que se difundió en la Europa Central, Austria, el Tirol y Baviera. Mientras la arquitectura rococó francesa, aun interpretada por artistas de valía, no lograba desprenderse de ciertas reglas clasicistas que habían caracterizado la tradición del país, en los países germánicos la moda rococó parecía resucitar tendencias anticlásicas de gran boga en el arte gótico tardío, que jamás habían llegado a desaparecer del todo.

Nació así una arquitectura de suprema elegancia, fantástica, que conjugaba elementos místicos e irracionales con motivos de placer mundanos. Las iglesias adquirieron el donaire y el refinamiento de los salones, pero al propio tiempo participaron de una dimensión milagrosa ultraterrenal, como si lo invisible pudiera materializarse en esa multitud de detalles evocadores que llenaban los espacios. Muchedumbres de ángeles se distribuyeron por los techos, los capiteles, las arcadas, los púlpitos y los confesionarios, cara a cara con los fieles; una nube dorada de luces ya ocultas y discretas, ya imprevistas y deslumbrantes, dio

Balthasar Neumann (1687-1753). A la izquierda: fachada principal del castillo de Würzburg. A la derecha, arriba: detalle de la escalinata de dicho castillo. Abajo: escalinata del castillo de Brühl, en Renania. El castillo de Würzburg fue construido para el príncipe obispo de esta ciudad, a cuyo servicio se encontraba Neumann. La escalinata es célebre asimismo por los frescos de su bóveda, pintados por Tiepolo. En la página de al lado: sala de música de Sans-Souci, en Potsdam. Sans-Souci fue uno de los más famosos conjuntos arquitectónicos de la Europa Central.







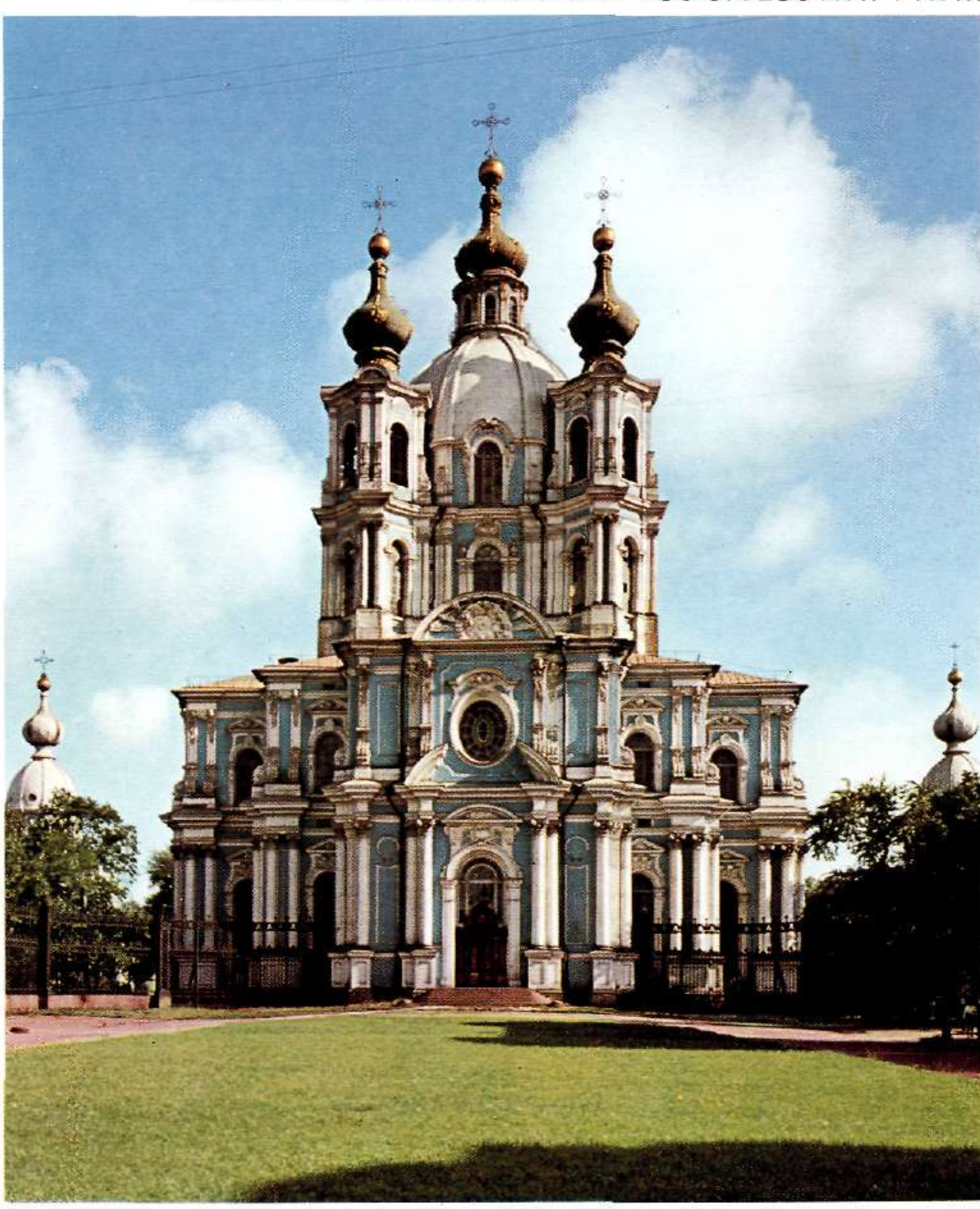
paso a los espacios y les otorgó las dimensiones de lo infinito, mientras imágenes doradas, esculpidas en el mármol o la plata y embellecidas además por el color, alcanzaban el sentido de algo sobrenatural pero tangible, presente con toda su concreción en la iglesia. A menudo los escultores de estas obras son magníficos artesanos, pero no excelsos artistas, aunque en su conjunto las iglesias resulten obras maestras: es el caso, por ejemplo, de las creaciones de los hermanos Asam, como la iglesia de San Juan Nepomuceno, en Munich, tallada en su interior con la misma pericia, con idéntica extraordinaria perfección con que se habían realizado los muebles, obras maestras de la ebanistería.

En otros casos, sin embargo, se trata de grandes arquitectos, como Balthasar Neumann, el máximo representante de la arquitectura alemana de este período. Nacido en Eger, Bohemia, en 1687, era artesano en una fundición cuando en 1711 se trasladó a Würzburg, donde se enroló en la artillería para convertirse en ingeniero. Desde 1719 estuvo al servicio del conde de Schönborn Johan Philip Franz, obispo de Würzburg, que había decidido trasladar su sede. Inició poco después la construcción del castillo de esta ciudad, una de sus mayores obras. Posteriormente trabajó en la especialidad de la arquitectura militar y civil (puentes, carreteras, acueductos, proyectos urbanísticos, etc.). Levantó, entre otras, las iglesias de Steinbach, Gossweinstein, Münsterschwarzbach, Heusenstamm, Vierzehnheili-

A la izquierda, arriba: La gloria de la Santísima Trinidad, *en la iglesia de San Juan Nepomuceno de Munich (1733-1750), de los hermanos Asam, arquitectos y decoradores de gran actividad en Baviera. A la derecha:* San Jorge a caballo, *realizado para la iglesia del monasterio benedictino de Weltenburg (1717-1721), otra obra característica de los Asam. Los plateados y dorados acentúan el carácter de la decoración. A la izquierda, abajo: la Sala de Ceremonias de Schönbrunn, detalle, realizada por Fischer von Erlach (1656-1723); el palacio de Schönbrunn es una de las creaciones más grandiosas del arte austríaco.*







Bartolomeo Rastrelli (¿1700-1771). A la izquierda, arriba: detalle del Gran Palacio, residencia de Isabel de Rusia en Tsarskoie-Selo. Abajo: detalle del palacio Peterhof en los alrededores de Leningrado. A la derecha: la catedral de Smolni en Leningrado. Tras formarse en varios países europeos, Rastrelli desarrolló su actividad preferentemente en Leningrado, construyendo los palacios de Verano y de Invierno a orillas del Neva. Los caracteres de su arquitectura están ligados a la occidental, pero teniendo en cuenta la tradición rusa.

gen, Neresheim, etc. Naturalmente, gozó de la protección de otros príncipes, aparte de la de la familia Schönborn. Falleció en Würzburg en 1753. La característica de la arquitectura de Neumann radica en las formas monumentales e impresionantes y al mismo tiempo ágiles, en la gran variedad de las plantas, que crean una evolución de espacios sorprendentes, y en la perfección técnica de sus trabajos.

Otros notables representantes de la arquitectura alemana fueron Hildebrandt en Austria, Fischer y Zimmermann en Baviera, Pöppelmann en Sajonia, etc. Gran número de artesanos colaboraron con los arquitectos y entre ellos abundaron los estuquistas y los escultores. Destacado representante de estos últimos fue Ignaz Günther (1725-1775), de origen bávaro, que trabajó en la Alta Baviera realizando infinidad de altares, estatuas y otras obras, así como proyectos de decoración y campanas, ornamentaciones murales, asientos de coros, modelos para cerámica y porcelana, etc., y que pese a su notoriedad y audacia jamás consiguió el nombramiento de escultor de corte, normalmente asalariado.

La pintura flamenca. Entre 1609 y 1621 los Países Bajos católicos, la actual Bélgica, separados de las provincias septentrionales que se habían adherido al protestantismo obteniendo la independencia respecto al Imperio, conocieron un período de excepcional florecimiento bajo el gobierno de los archiduques Alberto de Austria e Isabel, hija de Fe-





lipe II de España. El período coincidió con el máximo esplendor artístico de Amberes, el gran emporio comercial que ya en el siglo XVI se había consolidado sustituyendo a la decadente potencia de Brujas. En ese momento dominó el ambiente de Amberes uno de los más grandes pintores del siglo: Pieter Paul Rubens. Había nacido ocasionalmente en Alemania, donde su padre tuvo que refugiarse por motivos políticos. A la muerte de éste, la madre de Rubens regresó a Amberes, donde el pintor recibió sus primeras enseñanzas de Adam van Noort y sobre todo Otto van Veen; luego abrió un taller con algunos alumnos.

En 1600 hizo un viaje a Italia, que duraría varios años y que tuvo consecuencias fundamentales para su arte. Vincenzo Gonzaga, que le había conocido en Venecia, lo reclamó como pintor de corte en Mantua. En 1603 estuvo en Madrid de embajador y en 1605 se trasladó a Roma, donde trabajó para la congregación del Oratorio. Residió también en Génova y seguía a las órdenes del duque de Mantua cuando en 1608 regresó definitivamente a Amberes para estar junto a su madre gravemente enferma, pero cuando llegó ya había muerto.

En 1609 los archiduques Alberto e Isabel lo nombraron pintor de corte y en el mismo año se casó con Isabel Brant. El pintor, famosísimo, tenía su estudio abarrotado de alumnos y pronto se enriqueció. En 1620 le fueron encomendadas treinta y nueve pinturas

Pieter Paul Rubens (1577-1640). A la izquierda: La Sagrada Familia. *Formas espesas, luces cálidas, doradas y rojizas, acariciadora levedad y densa savia vital son los ingredientes de la pintura de Rubens, que alcanza gran claridad de composición. A la derecha, arriba:* La Virgen del papagayo, *detalle (Museo de Amberes). La alegría de la belleza emana del cuerpo inmerso en la luz, de la dilatación de los vestidos ardientes de rojo. Abajo:* La Virgen entre santos, *detalle (Milán, Brera). El movimiento de Rubens es siempre impetuoso, agitando toda la escena; el ardor de las luces parece licuar los cuerpos en una espumeante dulzura.*

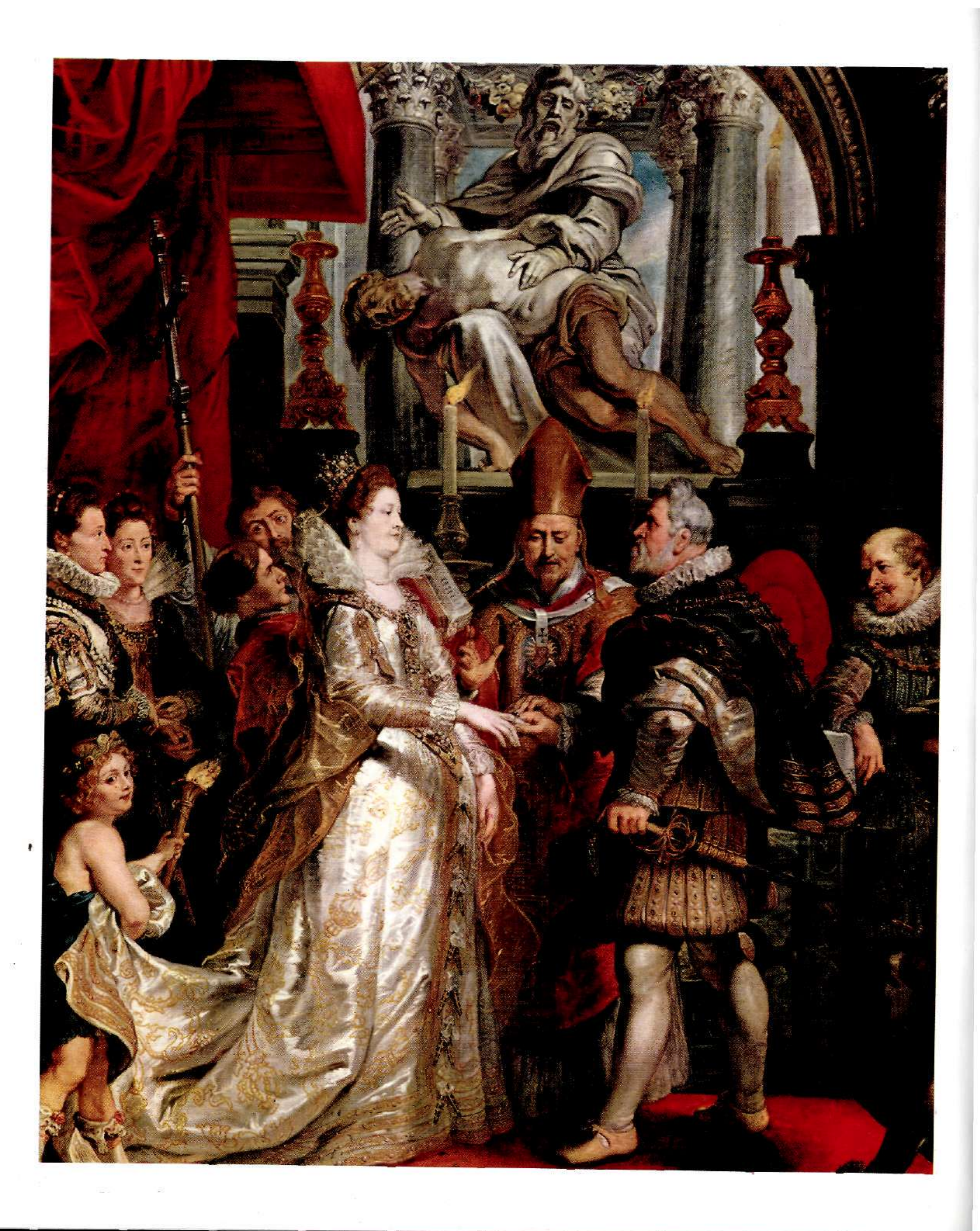


Rubens: Regreso del campo *(Florencia, Pitti). La obra fue pintada en la época tardía de la actividad del artista, entre 1635 y 1638. Rubens sabe hallar en el campo idéntico encanto sensual y análogos fermentos voluptuosos que los que presentan sus figuras. Un fulgor de pasión profunda mana de cada detalle, de las plantas o del cielo, mientras el aire se entumece y todo parece disolverse en la sinfonía del universo.*

para la iglesia de los Jesuitas de Amberes y entre 1622 y 1625 realizó los 332 lienzos que María de Médicis le encargó desde París, en el palacio de Luxemburgo, para celebrar su regencia. La magnitud de estos pedidos atestigua la intensidad con que Rubens trabajaba y su celebridad.

En 1626 falleció su mujer y posteriormente el pintor se dedicó a misiones diplomáticas, mediante las cuales llegó entre otros lugares a Inglaterra, donde el soberano Carlos I lo nombró caballero y le encargó la decoración del Banqueting Hall de la Whitehall de Londres, finalizado en 1635. En 1630 Rubens se desposó con Elena Fourment y en 1636 aún le llegaría una gran comisión del rey de España: una serie de escenas mitológicas para el castillo de la Torre de la Parada, en donde tuvo numerosos ayudantes, pues sufría ataques de gota en las manos. Falleció en 1640.

Como se ha dicho, la experiencia italiana fue fundamental para el pintor. El conocimiento de los artistas venecianos, del Correggio, de Giulio Romano, de Rafael, de Miguel Ángel e incluso de Annibale Carracci y del Caravaggio, influyó profundamente en su estilo, aunque supo imprimir a sus obras extraordinaria agilidad. El cromatismo de los venecianos se adaptaba a su instinto pictórico y Tiziano influiría nuevamente en su pintura hasta en su período tardío. Su estancia en Italia estuvo plena de experiencias, documentadas









Rubens. En la página de al lado: Matrimonio de María de Médicis con Enrique IV de Francia. *La magnificencia de la escenografía barroca representa el medio más idóneo para que se exprese el temperamento exuberante de Rubens. A la izquierda, arriba:* Retrato de Elena Fourment, *su segunda esposa (Viena, Kunsthistorisches Museum). Abajo:* Retrato de Isabel Brant, *su primera esposa. Rubens, gran retratista, supo captar un profundo aliento humano en las personas que reproducía. A la derecha:* El triunfo de Venus.

por apuntes y dibujos que realizó incluso de los relieves y estatuas de la antigüedad. Pero en ningún otro artista podía transformarse la arqueología en savia vital ni las estatuas convertirse en modelo para las más sensuales y exuberantes interpretaciones como en Rubens. Su pintura es alegre, llena de movimiento; está sumergida en una luz dorada e invadida por un calor en el que las figuras casi se derriten. Sus desnudos son opulentos, pero todos los motivos de su pintura, desde los animales y plantas hasta la tierra y el cielo, parecen participar de un fluido vital, de un entusiasmo idéntico al que brota de sus colores. Tal énfasis arrollador se prestaba idóneamente a la glorificación de los personajes que pintaba y a una declamación heroica peculiar de su arte. Todo ello va paralelo con la seguridad en el éxito y la mundanalidad del pintor. El optimismo de su vida triunfal puede contraponerse al realismo de los artistas holandeses.

El principal alumno de Rubens fue Anthony van Dyck, que había ingresado en su taller en 1618. Pero el joven Van Dyck, nacido en 1599 en Amberes de una rica familia de comerciantes, ya se había puesto a pintar a los diez años, a los catorce había realizado sus primeros retratos y a los dieciséis había abierto un taller propio.

Su ingreso entre los alumnos de Rubens era pues un intencionado gesto de autocrítica y un homenaje a quien consideraba el mayor pintor de su época; por otra parte, Van Dyck



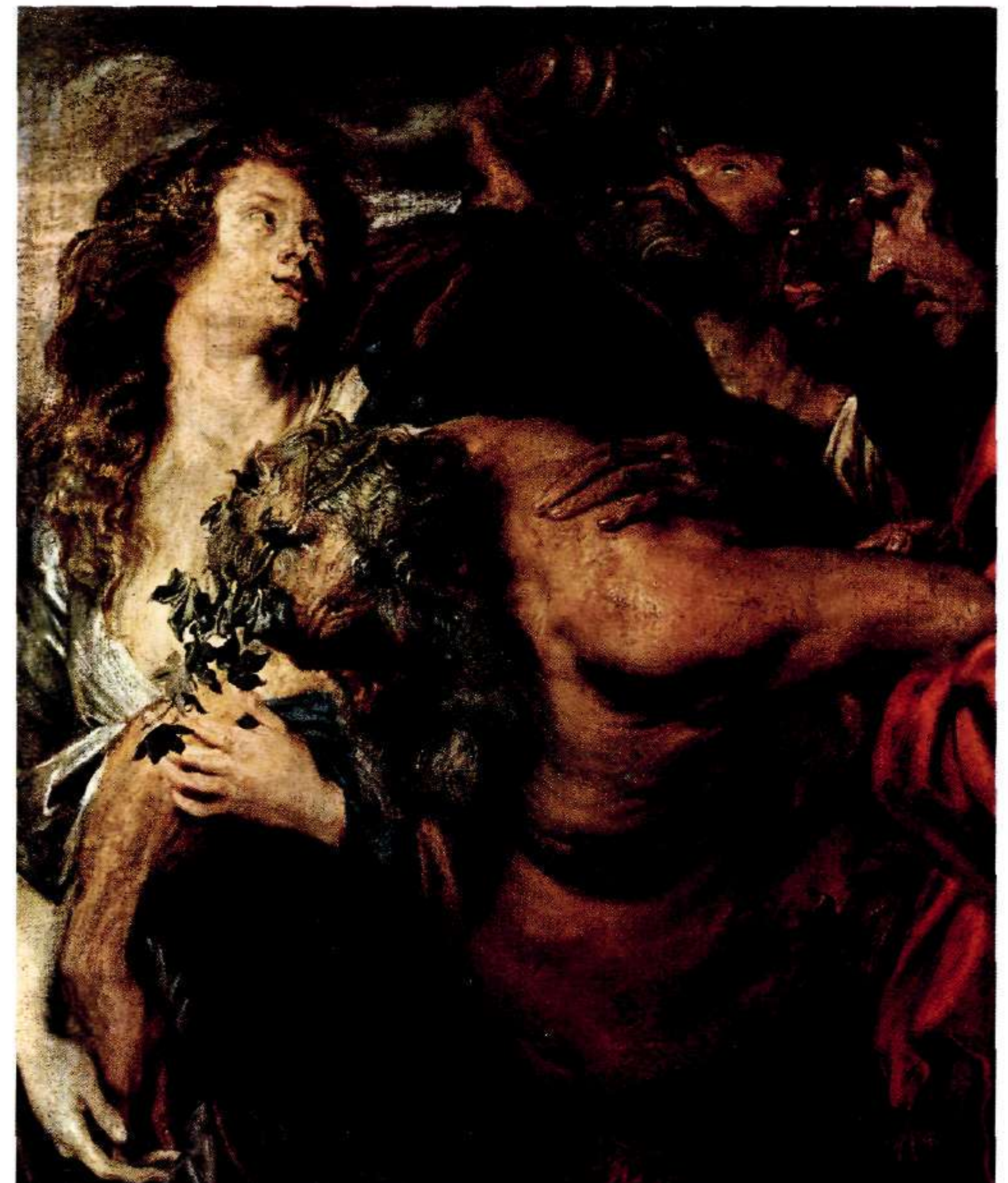


debió muchísimo a Rubens, quien en una carta lo mencionaba como "mi mejor discípulo". En 1620 el artista hizo un viaje a la corte inglesa de Jacobo I y un año después a Italia, siguiendo en este caso el ejemplo de Rubens. Su primera estancia fue en Génova, donde Van Dyck, que ya había dado muestras de su habilidad pintando a muy temprana edad algunos retablos de altar, halló un ambiente de grandes comerciantes, similar al de su ciudad, deseosos de hacerse retratos. En Génova desarrolló definitivamente este género ya iniciado en su patria y que posteriormente tendría enorme éxito en Inglaterra, realizando retratos de cuerpo entero, modalidad que se había difundido en la segunda mitad del siglo XVI y que se prestaba mejor a las exigencias de la clientela, que deseaba ser exaltada con magnificencia y elegancia, además de un toque de altanería, con un fondo de arquitectura solemne o de fastuosos tejidos.

Después de Génova fue a Roma, y de allí a Venecia, Padua, Mantua, Palermo y nuevamente Génova. Fue fundamental su encuentro con los venecianos y especialmente con las últimas obras de Tiziano. Hasta entonces había sido gran admirador de Rubens, de quien había adquirido su vigor cromático; tras la estancia en Italia su estilo se hizo más difuminado y su interpretación sicológica más sutil, ocupándose más del movimiento que de la potencia plástica de sus figuras. Regresó a Amberes en 1627 y recibió gran número de

Anthony van Dyck (1599-1641). A la izquierda, arriba: Retrato de Jan van Montfort. *Abajo:* Retrato de Enriqueta de Francia, *detalle. Van Dyck fue un excelente retratista. A la derecha:* La Piedad *(detalle), realizada con una magnífica escenificación que recuerda a Rubens, con quien colaboró intensamente. En la página de al lado:* Retrato del cardenal Bentivoglio *(Florencia, Pitti). El artista obtiene una sinfonía de rojos, entre los que destaca la pálida e inteligente sensibilidad del rostro junto a la exquisitez de los encajes y la fragilidad de la hoja apenas desdoblada.*









encargos, entre ellos grandes retablos para la iglesia de los Agustinos de Amberes y para la iglesia de San Miguel de Gante, enriqueciéndose de tal manera que en un empréstito público para la ciudad pudo aportar 4.800 florines. Tenía el estudio rebosante de alumnos y consecuentemente el arte flamenco posterior derivó de él y de Rubens; en 1630 se le nombró pintor de corte de la regente Isabel. En este período proyectó también una gran serie, llamada *Iconografía*, dispuesta a contener los retratos de sus contemporáneos más famosos y que nos ha legado gran número de dibujos preparados para tal fin. Su vocación por el retrato pudo realizarse plenamente en 1632, cuando fue llamado a Londres por Carlos I, que lo nombró caballero. El éxito mundano de Van Dyck llegó a su apogeo: contrajo matrimonio con una dama de la corte y habitó en una suntuosa mansión frecuentada por la nobleza y a veces por el propio rey; tenía servidumbre, caballos y carrozas; además estaba lleno de trabajo, cuya realización organizaba con rigurosa meticulosidad. En 1640 estalló la guerra civil y en 1641 el monarca tuvo que huir de Londres. Van Dyck falleció en dicho año.

El otro gran intérprete de la pintura flamenca, tras Rubens y Van Dyck, fue Jacob Jordaens, nacido también en Amberes en 1593 y fallecido en 1678. Su obra refleja el clima artístico que se había desarrollado en torno a los dos pintores citados y el artista presenta afinidad sobre todo con Van Dyck por el ímpetu popular de su pintura, por la violencia de

Van Dyck. A la izquierda: Sileno ebrio, *detalle. Parece basarse en las bacanales de Rubens por su estilo impetuoso y suelto, pero las luces son más frías y provocan reflejos que poseen una palidez más refinada y estática. A la derecha, arriba:* Retrato de Elena Grimaldi Cattaneo. *Forma parte de la extraordinaria serie de retratos realizada por el pintor durante su estancia en Génova. Abajo:* El príncipe Guillermo y la princesa María Estuardo, *delicada pintura del artista que realza los sutiles matices de la seda e introduce esa refinada ligereza que será típica de muchos retratos ejecutados en Inglaterra.*







Jacob Jordaens (1593-1678) fue uno de los máximos representantes de la escuela pictórica de Amberes. A la izquierda, arriba: El rey bebe, *detalle. Pertenece al primer período de su actividad, cuando la vena popular de Jordaens se vale de acentuados contrastes que hacen aún más evidente su vivacidad. Abajo:* El sátiro y el campesino, *detalle. Es uno de los temas más frecuentes del pintor, que imaginaba la escena con pagana y realista felicidad y la cargaba de tonos casi grotescos. A la derecha: detalle de* La Fecundidad *(Bruselas, Museo de Bellas Artes).*

sus colores y el movimiento de sus figuras. Algunos temas repetidos, como *El rey bebe* y *El sátiro y el campesino*, pueden dar idea de su arte temperamental y vigoroso.

Aparte de estos artistas, en Amberes hubo gran florecimiento en todos los géneros, del retrato al paisaje, a la naturaleza muerta o a las batallas, reproducidas por pintores frecuentemente de notable nivel.

La pintura holandesa y alemana. El armisticio de 1609 puso prácticamente fin a las largas guerras que los holandeses habían protagonizado por su independencia desde que en 1579, en Utrecht, las siete provincias de los Países Bajos se habían unido. Aunque esta independencia no sería proclamada oficialmente hasta treinta y nueve años después, de hecho ya había sido alcanzada por Holanda, que se disponía a vivir el siglo más entusiasta de su historia, durante el cual un extraordinario auge artístico se vería acompañado por un gran poderío económico. La burguesía holandesa, que por primera vez en Europa se organizaba sobre bases democráticas e ideas liberales, se diferenciaría profundamente de la de otros países igualmente por su rumbo artístico, rechazando toda pompa glorificadora del barroco católico así como la retórica de la tradición clasicista. Se orientó hacia la exaltación del pueblo y las tierras de Holanda en obras que pudieran ser apreciadas por todos, sin elementos intelectuales ni simbolismos religiosos, que el protestantismo rechazaba.





La representación de la vida en sus aspectos más evidentes, sencillos y cotidianos se convirtió en el ideal más digno de aquellos hombres que habían luchado intensamente para conquistar su bienestar, para combatir la violencia de la naturaleza y los ejércitos enemigos. El retrato, los paisajes, los interiores, las naturalezas muertas o las anécdotas de la vida popular se convirtieron en los temas tratados por la pintura holandesa. Todo ello había sido realizado ya en parte en la tradición de los "primitivos" flamencos, pero hasta ahora no había alcanzado tan alta conciencia de su legitimidad.

Así pues, la pintura holandesa fue en el siglo XVII la más moderna de Europa, anticipándose en inquietudes que sólo más tarde, cuando la burguesía alcanzó poderío, se producirían en otros países.

El artista que más representa la satisfacción y el entusiasmo por la libertad conquistada es Frans Hals, cuyos temas pictóricos fueron los retratos individuales o en grupo; esta última modalidad es peculiar del arte holandés, que reproduce sobre todo a militares, y en este caso representaba realmente, en especial al principio, a gente que había combatido en el campo de batalla, por lo que su petulante euforia posee una clara justificación moral. Pero no faltan retratos de grupo de otras categorías, que expresan la solidaridad de un pueblo habituado a apreciar en cada aspecto de la vida el valor de la colaboración.

Frans Hals (1585-1666). A la izquierda: Grupo de niños. *Es un ejemplo de la primera producción del artista, llena de cordialidad, sonriente, de gran riqueza cromática y de un entusiasmo por las cosas cotidianas de la vida. Los tonos son vivos, el ritmo agilísimo y el movimiento libre de toda esquematización. En los posteriores retratos de* Lucas de Clerq *y de* Feynti je van Steenkiste *(Amsterdam, Rijksmuseum), a la derecha, arriba y abajo respectivamente, los colores se simplifican y la interpretación es más profunda. Las gamas del negro asumen un papel predominante en la pintura de Hals y alcanzan una gran intensidad en sus tonos.*



Frans Hals: Retrato de Willen van Heythusen, *en el cual aparece toda la petulancia del pintor, que trabaja con pinceladas seguras y veloces, prescindiendo de analizar los detalles y buscando efectos particularmente eficaces. La figura está retratada casi de repente, como en el impresionismo francés del siglo XIX. En las páginas siguientes:* Grupo de oficiales de la Guardia Cívica. *Eufóricos por la libertad conquistada, los oficiales de los regimientos holandeses gustaban de retratarse en grupo; el pintor ofrecía toda su maestría como intérprete y una inspiración a la altura de la entusiasta camaradería de las figuras que retrataba.*

Frans Hals nació probablemente en Amberes, donde su padre era maestro tejedor, entre 1581 y 1585; sus contactos con Amberes, que se renovarían posteriormente, debieron influir en el artista, que conoció y apreció la pintura de Rubens. Sin embargo, se trasladó muy pronto a Haarlem, donde en 1610 ingresó en la asociación de pintores, la Corporación de San Lucas. En 1616 realizó su primer retrato de grupo, *Oficiales de la Guardia Cívica*, al que siguieron, hasta 1639, otros cinco similares. En 1641 pintó el *Retrato de los regentes del Hospicio de Santa Isabel*, pero prácticamente todos los personajes famosos de la sociedad holandesa de esta época posaron para él, incluida una figura excepcional: Descartes.

Se cree que el pintor fue un hombre eufórico, amante de la camaradería y gran bebedor, pero su vida no siempre fue feliz. Cuando la estrella de su éxito se apagó debido a la voluble moda, que prefería artistas menos caprichosos y más académicos, los encargos disminuyeron: se vio acosado por dificultades económicas y tuvo que empeñar muebles y cuadros, llegando al punto de ser perseguido legalmente por sus acreedores y viéndose obligado a solicitar un subsidio anual a la administración de Haarlem, que lo aprobó. En 1664 se le encomendaron sus últimas grandes obras: los retratos de *Los regentes* y de los *Regentes del Hospicio de Ancianos.* Dos años después falleció, tras haber alcanzado cierto bienestar.







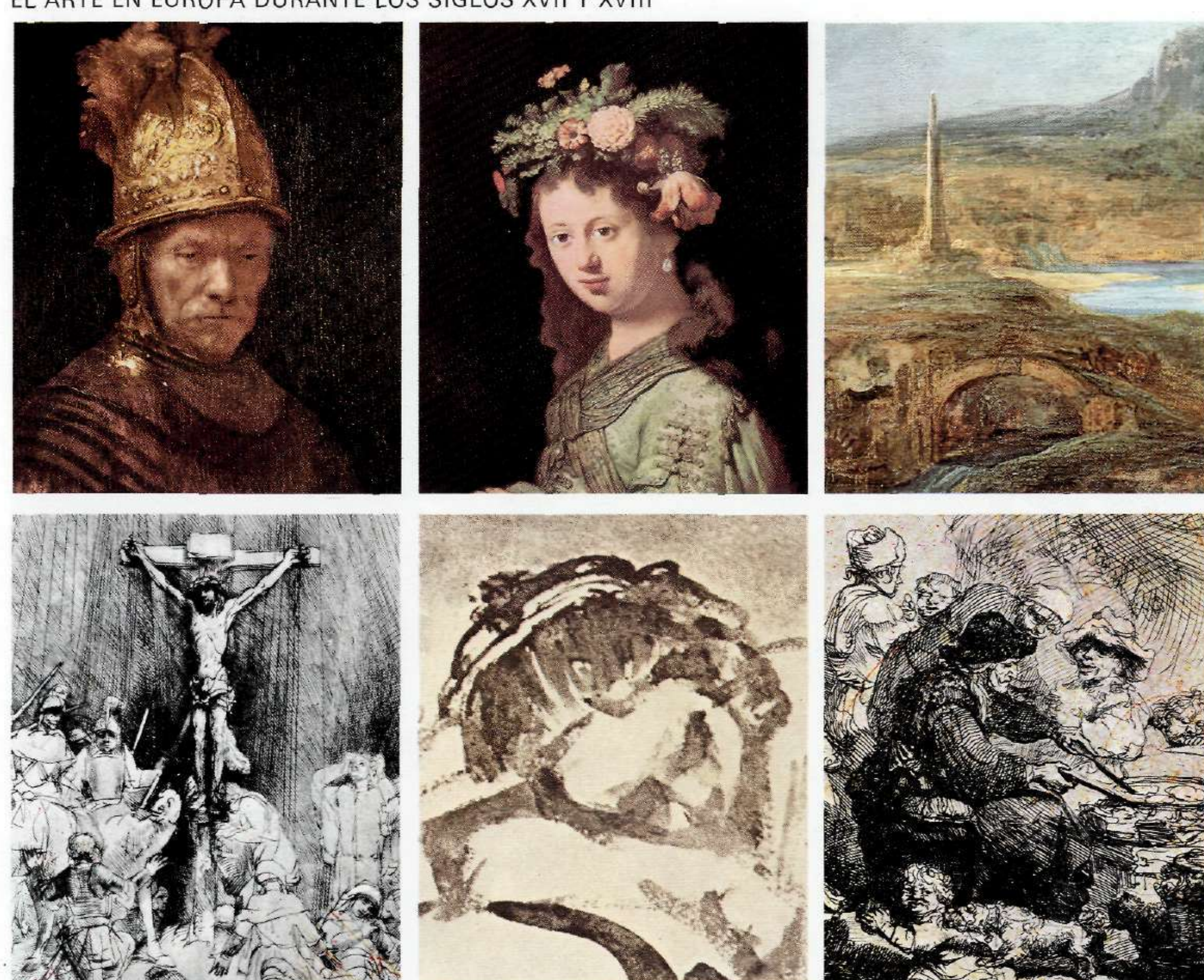


En la página de al lado: El bebedor *(Amsterdam, Rijksmuseum), de Gerard van Honthorst (1590-1656). Este artista fue el propagador del estilo del Caravaggio en Holanda, aunque interpretado con aquella exaltación frenética peculiar de la* kermesse *nórdica. En la presente página: Rembrandt van Rijn (1606-1669):* La ronda nocturna *(Amsterdam, Rijksmuseum). Se trataba sólo de efectuar un simple retrato de grupo, pero la fantasía de Rembrandt introdujo el efecto de un improvisado desfile y espiritualizó el semblante de los oficiales, trasladando a las figuras a una dimensión misteriosa y sorprendente.*

El arte de Frans Hals es inmediato, realizando sus retratos velozmente, con pinceladas rápidas, amplias y vivaces y con una técnica que se anticipaba a los impresionistas.

El artista italiano que más influyó en la pintura holandesa fue Caravaggio. Su importancia en Holanda fue tal que uno de los principales centros artísticos del país, Utrecht, se convirtió en sede de una escuela de su estilo. Notable intérprete de dicha escuela fue Gerard van Honthorst, nacido en Utrecht en 1590, que hacia 1610 viajó a Italia —Venecia y Roma—, donde gozó de la protección del marqués Vincenzo Giustiniani. Allí tuvo oportunidad de conocer y seguir la pintura de Caravaggio, de quien provino su predilección por los efectos nocturnos. En 1620 regresó a Utrecht, que sería la sede permanente de su actividad, hasta su fallecimiento en 1656, salvo un paréntesis en que fue pintor de corte de Federico Enrique de Orange en La Haya. Alcanzó gran fama y fue visitado incluso por Rubens. En su arte prevalecen las escenas de matrimonios y banquetes; una de sus características fueron los músicos pintados de medio busto.

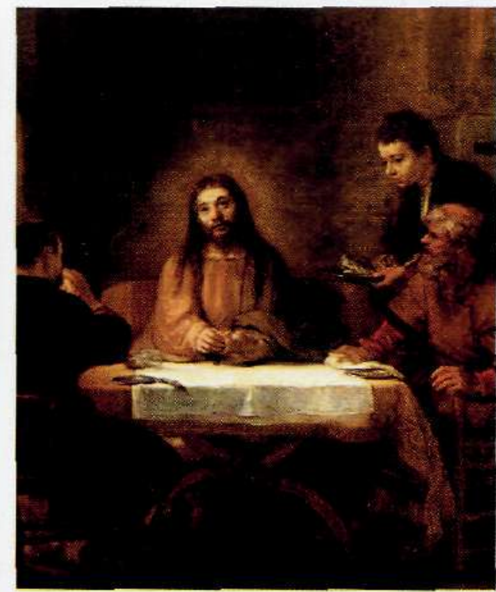
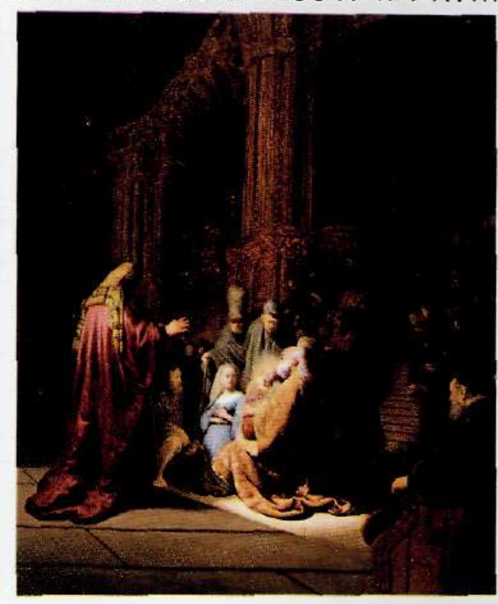
Otro representante del estilo de Caravaggio en la escuela de Utrecht fue Hendrick Terbruggen, considerado el máximo representante holandés en este sentido. Nació en Deventer en 1588 y se estableció muy pronto en Italia, donde es posible que conociera personalmente a Caravaggio. En 1614 regresó a Utrecht, donde murió en 1629. Se diferencia

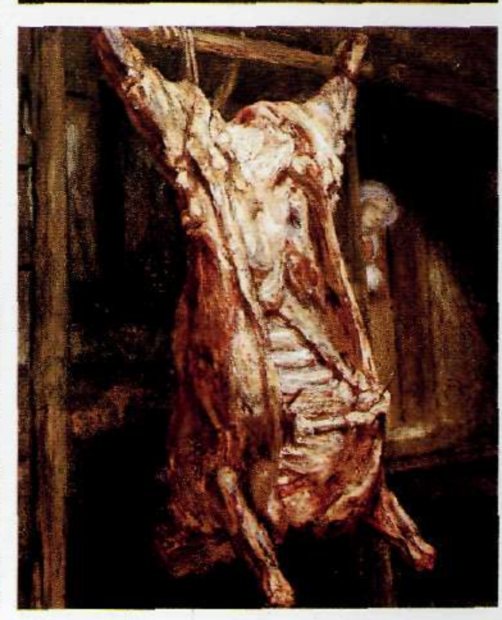


de Honthorst tanto por su producción mucho menor como por el tipo de pintura, ya que prefiere luces más claras y en general colores más delicados.

La pintura de Caravaggio influyó igualmente en uno de los más excelsos artistas de todos los tiempos: Rembrandt van Rijn. Nacido en 1606 de una modesta familia en los alrededores de Leiden, quinto de seis hermanos, dio pronto muestras de su inteligencia y su padre le proporcionó estudios de humanismo que culminaron con su inscripción en la Universidad de Leiden en 1620. Estos estudios fueron fundamentales para formar culturalmente a Rembrandt, aunque los abandonaría para dedicarse a la pintura. Su más importante maestro fue Pieter Lastmann, artista por entonces famoso a través del cual le llegó la influencia de Caravaggio, que Lastmann había absorbido directamente en Italia, y sobre todo mediante Elsheimer. Pero el estilo de Caravaggio sólo fue uno de los aspectos del de Rembrandt, tan rico en estímulos diferentes que sólo es perceptible aquel ligeramente. En 1625 el pintor inauguró un estudio en Leiden y en 1631 inició su colaboración con un comerciante de cuadros de Amsterdam, Endrik van Uylenburgh. Los encargos se hicieron tan numerosos que indujeron al artista a trasladarse a dicha ciudad, donde su éxito fue enorme incluso económicamente y donde en 1634 se casó con Saskia, una prima de su protector. Así transcurrió Rembrandt los años más afortunados de su vida en una casa que

Rembrandt. A la izquierda, arriba: Hombre con yelmo. *La dorada y preciosa luz del yelmo, el fondo oscuro y la palidez del rostro revelan las características de la maestría del pintor en el período más avanzado de su arte. En el centro, arriba:* Retrato de Saskia. *A la derecha, arriba:* Paisaje con obelisco *(La Haya, Mauritshuis). En un pintor amante de los efectos nocturnos como Rembrandt, el blanco y el negro del grabado (*Crucifixión, *abajo a la izquierda, y* La vendedora de buñuelos, *a la derecha) y del dibujo (*Mujer durmiendo, *detalle, abajo en el centro), ofrecían infinitas posibilidades.*

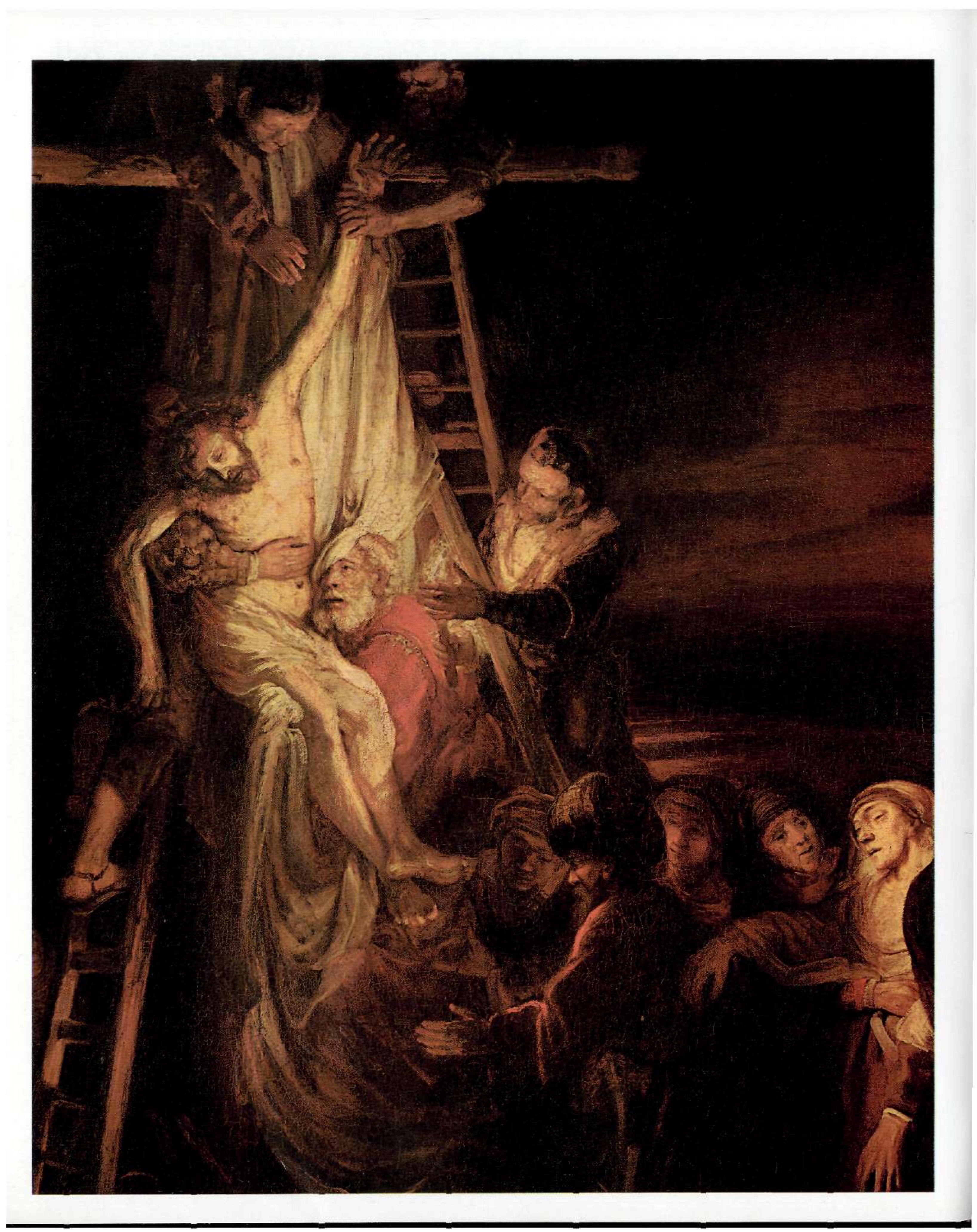




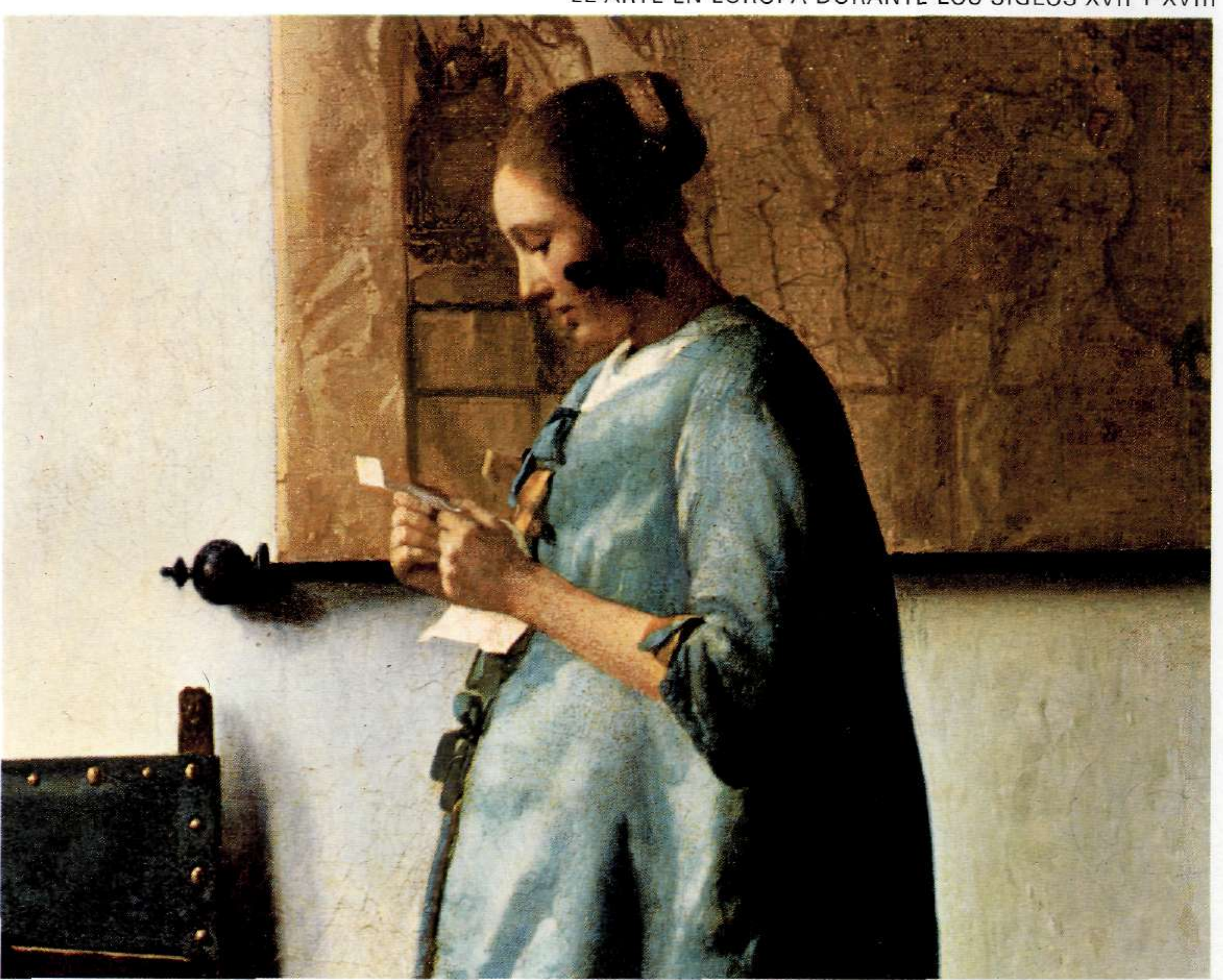


Rembrandt. Arriba: a la izquierda: El entierro de Cristo, *detalle. El episodio se sitúa en una atmósfera de tinieblas donde la luz se difumina hasta desaparecer. En el centro:* La Cena de Emaús *(París, Louvre). La luz posee vibraciones sutiles y se esparce suavemente revelando la sensibilidad de las figuras. Arriba, a la derecha:* Simeón en el templo. *Las historias bíblicas asumen un aspecto fabuloso y la luz parece mágica en los espacios amplios. Abajo, a la izquierda:* Los síndicos de la Corporación de Pañeros *(Amsterdam, Rijksmuseum). A la derecha:* Buey desollado *(París, Louvre), obra que revela el anticonformismo de Rembrandt.*

se compró y que adornó con objetos de anticuario de las más diversas procedencias, seleccionados no sólo con inteligencia de artista, sino también de estudioso. Pero la suerte se puso en contra del pintor privándolo de uno de sus tres hijos y de su mujer, que, de constitución débil y desde hacía tiempo enferma, sobrevivió durante poco tiempo al nacimiento de un nuevo hijo, Tito. En 1649 confió el cuidado de la casa a una joven, Hendrickje Stoffels, que ya llevaba varios años a su servicio y que se convirtió en la segunda compañera de su vida, pero aunque le dio una hija, jamás quiso casarse con ella para no perder la herencia de Saskia al contraer él segundas nupcias.

Sin embargo, los encargos comenzaron a disminuir, por lo que el pintor, para superar las dificultades financieras, se dedicó a los negocios, que debido a su inexperiencia y ligereza le condujeron a la ruina económica. Para salvar el patrimonio de su hijo, en 1656 sometió su situación financiera al Alto Consejo de la Ciudad: fue redactado un inventario de sus bienes que atestigua la vastedad de su producción, que fue subastada. Posteriormente su situación se normalizó en un plano modesto que Rembrandt supo aceptar. Sin embargo, el destino actuó nuevamente en su contra y, tras la muerte de Hendrickje en 1662, le privó de su hijo Tito en 1668, pocos meses después del matrimonio de éste. El pintor sobrevivió poco tiempo al nuevo dolor y falleció en 1669.

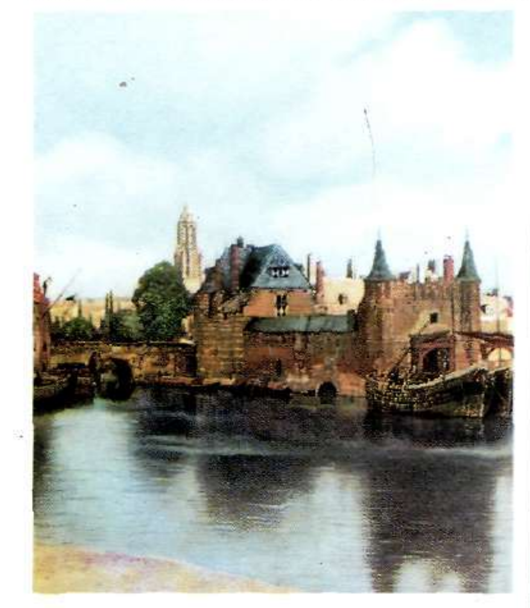


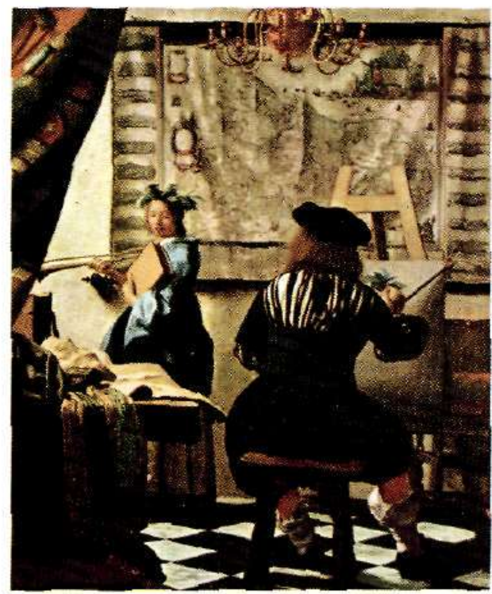


Rembrandt. En la página de al lado: El Descendimiento. *Las figuras apenas emergen de la noche, reveladas por una luz palpitante, sensible, que no consigue borrar por completo las profundas sombras. En esta página: Johannes Vermeer de Delft (1632-1675).* Dama de azul leyendo una carta *(Amsterdam, Rijksmuseum). En esta obra aparece toda la transparencia, la suavidad de luces, del pintor, que hace resplandecer los tonos más fuertes de los colores y describe sutilmente los perfiles, sumergiendo a las figuras en un espacio reducido y sereno con una palpitante y alegre felicidad hogareña.*

Mientras la mayor parte de los artistas holandeses se especializó en una temática particular, como retratos, escenas de género, paisajes, etc., Rembrandt practicó todas las modalidades, incluso los temas religiosos, pese a ser rechazados por el protestantismo. Pero en todos los motivos que afrontó consiguió imprimir el ansia de su sufrimiento interior; cada uno de sus cuadros refleja una profunda interpretación del mundo y la necesidad del pintor de indagar el misterio de la vida; esta necesidad de reflexión consigo mismo aumentaría con los años y con la acumulación de desdichas. En la temática religiosa prefirió motivos bíblicos, pues le permitían expresar mejor los más graves problemas del alma humana; en el retrato intentó prescindir de todo convencionalismo sobre el sujeto reproducido y de ahí la gran originalidad de grupos como *La ronda nocturna* o *La lección de anatomía.* Pintó retratos familiares en las más diversas poses y muchos autorretratos.

La pintura de Rembrandt es de enorme sensibilidad y se basa en los efectos de la luz, que pone en evidencia la palpitante realidad de las cosas, pero al mismo tiempo se tiñe continuamente de sombras graves y profundas en las que se pierden los límites del espacio. El claroscuro fue su técnica predilecta, por lo que es lógico que fuera también magnífico grabador ya desde los comienzos de su actividad; su técnica fue insuperable, pues los grabados llevaban implícito ese contraste entre el blanco y el negro.







Totalmente distinta de la de Rembrandt es la pintura de Vermeer de Delft, el tercer gigante del arte holandés del siglo XVII junto con Frans Hals y Rembrandt. Nació en Delft en 1632 y era hijo de un tejedor de seda que también comerciaba en arte. Se casó en 1653 y tuvo once hijos. En 1653 aparece inscrito en la Corporación de Pintores de la ciudad. Su actividad artística es destacada de 1656 a 1675, año de su muerte, breve período durante el que no pintó muchas obras: hoy día toda su producción conocida comprende unos treinta y cinco cuadros.

En realidad, además de pintor era comerciante y perito de arte; aunque gozaba del aprecio de sus contemporáneos, sus ganancias fueron limitadas. Todo ello concuerda con la idea que de su vida podemos hacernos a través de su pintura: una existencia tranquila, absorta en la contemplación de una realidad vivida en la intimidad del hogar o en la sonriente paz de la ciudad. Entre sus cuadros más famosos se cuentan *Muchacha leyendo una carta, La joven del turbante, Dama de azul, El taller, La encajera* y *Vista de Delft*.

Fue peculiar de su arte el uso de una luz nítida, plena, tranquila y al mismo tiempo palpitante de sutil vitalidad atmosférica, que pone de manifiesto la belleza de los preciosos colores. Sólo en sus últimas obras se disminuye el purísimo encanto de sus pinturas merced a cierto simbolismo. Su arte puede relacionarse con el de Pieter de Hooch, nacido en

Vermeer. A la izquierda, arriba: Vista de Delft, *detalle (La Haya, Mauritshuis). Los paisajes poseen la misma luz límpida y sedosa de los interiores. La paz de Holanda, el color de sus aguas, de sus casas y de su cielo se interpreta con maravillosa dulzura. Abajo:* El taller *(Viena, Kunsthistorisches Museum). El intimismo de la tradición flamenca se capta en una dimensión más libre y abierta y se sumerge en una clarísima luz que impregna todo con sus reflejos. A la derecha:* La lechera *(Amsterdam, Rijksmuseum).*



Pieter de Hooch (1629-1683?): Interior con dama y niña *(Amsterdam, Rijksmuseum). La pintura de interiores y las escenas de vida familiar tuvieron enorme difusión en el arte holandés, que de este modo reflejó el bienestar y la intimidad de su pueblo. Cada interior se describe con su ambiente peculiar mediante la variación de tonos de luz que crean, aun en sus matices más uniformes, el sentimiento de una realidad viva, sugiriendo el pequeño mundo familiar en su infinita variedad de aspectos.*

Rotterdam en 1629 y muerto en Amsterdam hacia 1683. Trabajó en Haarlem, Amsterdam y sobre todo Delft. Su producción, de altísima calidad en el período 1655-1662, se fue empobreciendo posteriormente y se convirtió en artificiosa. Obras como *Oficial con una joven, Familia en un patio, La hilandera, La dispensa* y *La partida de cartas* son típicas de su pintura, que pertenece al género intimista.

Gerard Terborch el Joven (1617-1681) se dedicó a dicho género y al retrato. Viajó por toda Europa y trabajó intensamente en Deventer. Se caracteriza por su pintura de interiores, interpretada con singular gusto por la elegancia y el refinamiento, en los que refleja la galantería y la riqueza mundana de la burguesía. Sus colores son aterciopelados y ligeros.

Muy distinta es la pintura de Jan Steen, nacido en Leiden en 1626, que trabajó también en La Haya, Haarlem, Delft y Warmond e hizo de aprendiz de camarero en una cervecería para redondear sus ingresos. En 1672 obtuvo permiso para abrir una taberna de fumadores en su casa paterna, de donde le proviene el sobrenombre de "alegre posadero de Leiden". Conoció pues muy bien la vida burguesa y popular, que fue el argumento de su pintura. Agudo observador y dotado de benévola perspicacia, supo imprimir a sus escenas, incluso a las más descaradas, la vivacidad de una agradable ironía. Falleció en Leiden en 1679. Pintó





con frecuencia escenas de masas llenas de jovialidad y tumulto, fiestas de todo tipo, bautismos y matrimonios en que viejos, jóvenes y niños se mezclaban en la bacanal. Los holandeses reconocieron en su pintura al mejor intérprete de su vida.

Igualmente dirigida a la interpretación de la vida popular fue la pintura de Adriaen van Ostade (1610-1685). El máximo representante del arte del paisaje fue por el contrario Jacob van Ruisdael, nacido hacia 1628 en Haarlem de una familia de artistas. Poco se sabe de su vida excepto que viajó bastante por su patria y alcanzó una discreta fortuna, como testimonian su testamento de 1667 y un préstamo considerable que hizo a un amigo un año antes de su muerte. En 1667 enfermó y su estado de salud fue empeorando hasta fallecer en 1682. Interpretó la naturaleza románticamente, describiendo sus paisajes con exactitud, pero imprimiéndoles esa emoción que su grandiosidad o su misterio suscitan en quien los contempla. Gustaba de los cielos tempestuosos, grandes árboles seculares, aguas tumultuosas, llanuras infinitas o los rigores del invierno, introduciendo a menudo en sus escenas un apasionado ardor y una profunda melancolía.

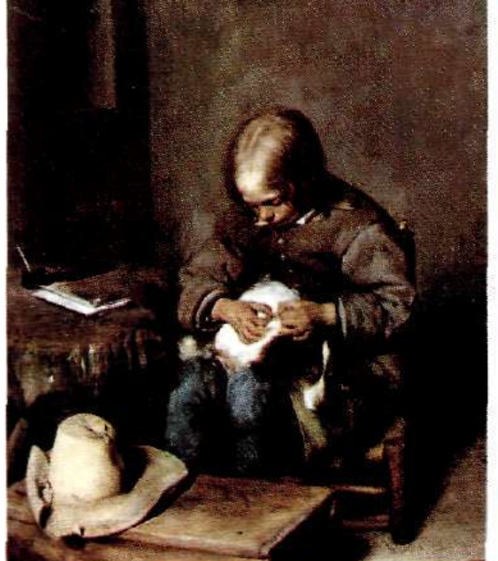
También fue notable paisajista Jan van Goyen (1596-1656), que consiguió captar como ningún otro los aspectos más brumosos de la naturaleza holandesa, mientras los paisajes de Meindert Hobbema (1638-1709), discípulo de Ruisdael, son vivamente pintorescos. Muy

Jacob van Ruisdael (¿1628-1682). El paisaje es el gran protagonista de su pintura y lo interpretó de múltiples maneras, bien basándose en la tranquilidad bucólica del campo (a la izquierda, arriba, Aldea*), bien poniendo en evidencia la soledad de la naturaleza (a la izquierda, abajo,* Paisaje con colina y árboles*), bien exaltando el tema con majestuosidad (a la derecha,* Paisaje*, Londres, National Gallery), bien captando la tumultuosa violencia con el ímpetu de un romántico (en la página de al lado,* Cascada junto a una cabaña*).*









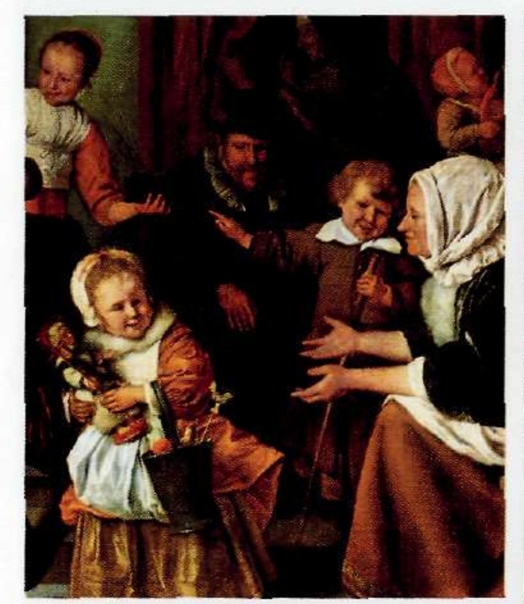
original fue la obra de Willem van de Welde, especialista en batallas navales, que recibió en tal sentido encargos oficiales, como la batalla de Sund contra la flota sueca: le fue concedido un barco especial muy veloz para seguir mejor el combate. Su hijo, del mismo nombre, se dedicó al mismo tema, convirtiéndose en el mejor pintor de *marinas* de la escuela holandesa.

Otro artista originalísimo fue Pieter Saenredam (1597-1665), que se especializó en la reproducción de interiores de iglesias, nítidos y solitarios. Fue uno de los primeros artistas que representaron fielmente los edificios en sus obras, sobre todo en los dibujos.

La pintura francesa. La pintura francesa del siglo XVII se organiza alrededor de tres filones principales: el típicamente clasicista de los artistas emigrados a Roma, el de quienes gravitan en torno a Versalles o trabajan en los talleres reales y finalmente el de los que trabajan para la burguesía parisiense.

La atracción de Italia es un fenómeno común durante este siglo a todos los países europeos y son pocos los artistas que resisten la tentación de realizar por lo menos un viaje a Roma, pero ningún pintor ligó su vida a la actividad en Roma como Claude Lorrain y Poussin. El primero, nacido en 1600, parece que comenzó como pastor y continuó como pastelero; fue precisamente de este último modo como llegó a Roma y entró al servicio de un pintor, Tassi, que se convertiría en su maestro. Salvo un paréntesis en Lorena, residió en

Gerard Terborch el Joven (1617-1681). A la izquierda, arriba: La visita, *detalle. Terborch fue uno de los principales representantes de la pintura de género que narraba episodios de la vida familiar y describía los más diversos ambientes. Abajo:* Muchacho con un perro. *A la derecha:* El soldado galante. *La extraordinaria audacia pictórica de Terborch y de otros grandes pintores holandeses se manifiesta a menudo en escenas de contenido insignificante, anécdotas de la vida burguesa y popular en las que el artista pone a flote su airosa introspección sicológica.*







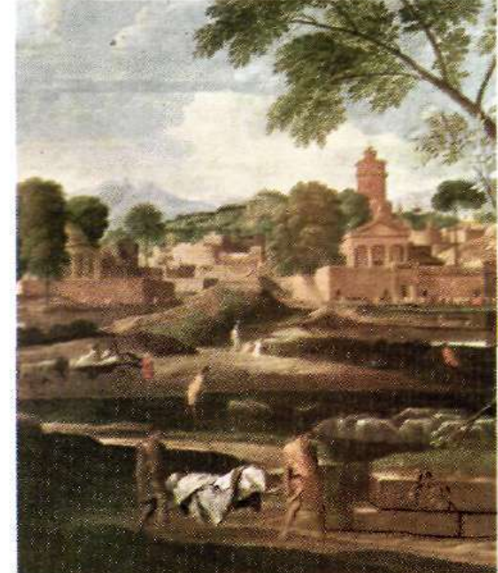
Jan Steen (1626-1679). A la izquierda, arriba: detalle de La alegre familia. *Steen es el más perspicaz pintor holandés de género, el más próximo al pueblo y frecuentemente el más irónico y divertido. Sus composiciones siempre poseen gran vitalidad. Abajo:* La fiesta de san Nicolás, *detalle. El repertorio de bebedores, músicos, muchachas complacientes y viejos despreocupados es inagotable en la pintura de este artista, que capta fielmente todos sus temas. A la derecha:* La enferma de amor *(Munich, Alte Pinakothek). Es una de las muchas obras que evidencian la benigna pero aguda introspección del pintor.*

Italia hasta 1682, pintando temas históricos que eran sólo un pretexto para componer grandes paisajes caracterizados por un espíritu clásico y elegíaco. Poussin, por el contrario, procedía de una familia de la pequeña nobleza y tuvo una educación literaria de la que ofrece vestigios su pintura erudita. Llegó a Roma en 1624 a la edad de treinta y un años y, excepto un breve lapso en que regresó a Francia, vivió en dicha ciudad hasta 1665, granjeándose la admiración de sus discípulos. Sus pinturas religiosas y mitológicas se distinguen por su sentido heroico y el control del clasicismo.

Mientras Le Brun daba una impronta academizante a la actividad que se desarrollaba en torno a la corte, Georges La Tour (1593-1654) fue el máximo representante del realismo de Caravaggio, distinguiéndose sobre todo por sus interiores a la luz de una vela. Los Lenain, tres hermanos no siempre fáciles de distinguir en sus obras, se dedicaron a cierta pintura popular que ya había evolucionado en Flandes. Mención aparte merece Jacques Callot, que ocupa un puesto fundamental en la historia del grabado.

El siglo XVIII fue excepcional para la pintura francesa, hallando sus máximos exponentes en Watteau, Boucher, Fragonard y Chardin.

Los tres primeros fueron intérpretes de un arte mundano, seductor, que se enmarca en el ambiente fastuoso de la nobleza parisiense; Chardin, por el contrario, fue un pintor



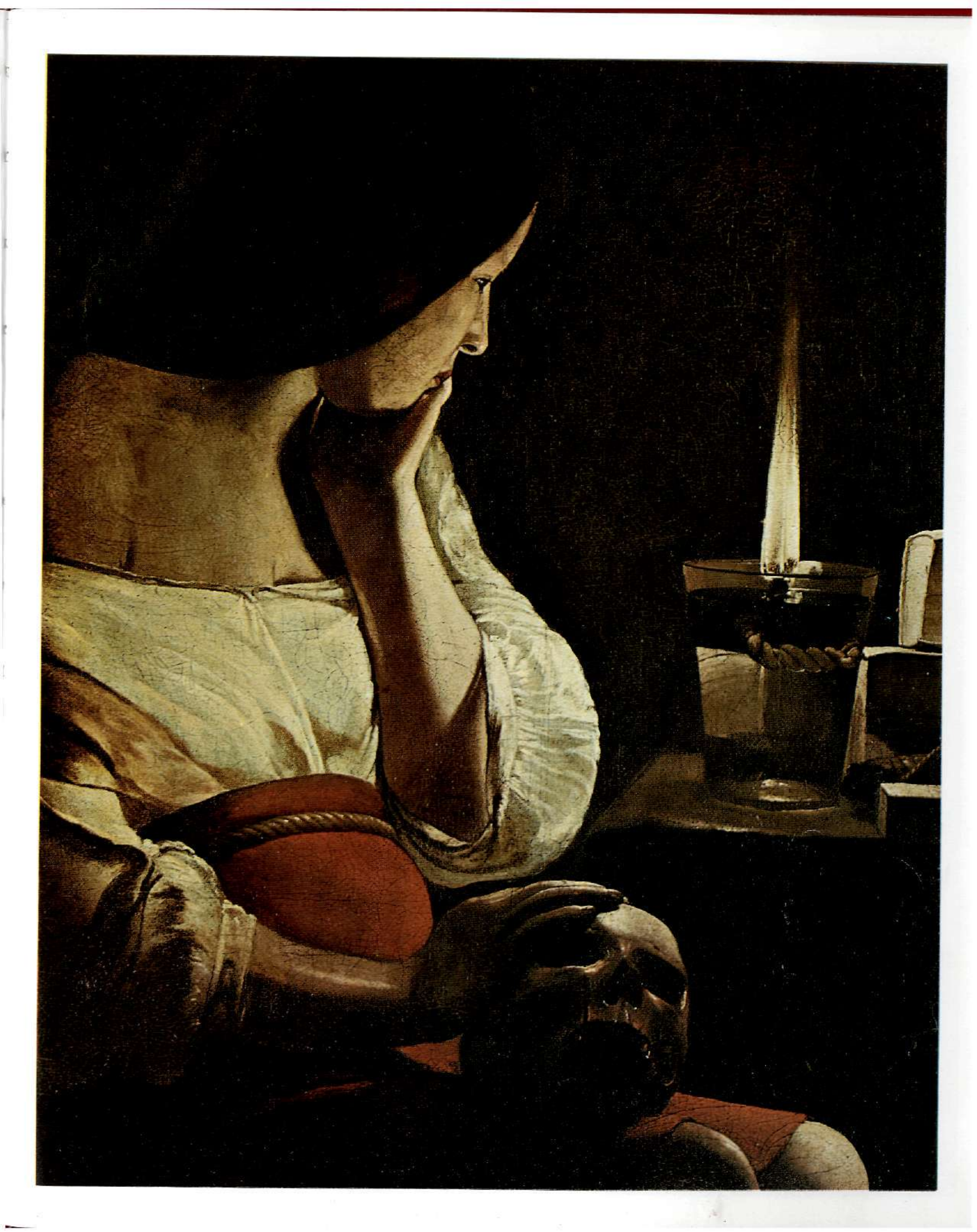


Nicolás Poussin (1594-1665). A la izquierda, arriba: Los funerales de Foción. *Abajo:* Imperio de Flora, *detalle. A la derecha:* Pastores de Arcadia. *La mitología antigua, como testimonian estas pinturas, ocupa gran parte de su pintura, pero interpreta las escenas religiosas de idéntica manera: representando a los santos como si fueran héroes del mundo antiguo. En la página de al lado:* María Magdalena *(París, Louvre), de Georges La Tour (1593-1654), el mayor seguidor de Caravaggio en Francia e inigualable en la obtención de luces nocturnas, que palpitan junto a figuras estáticas.*

preferentemente de naturalezas muertas, pareciendo expresar el orden moral del "tercer estado": la burguesía. Watteau, de breve vida (1684-1721) pero intensa actividad, inspiró con frecuencia sus obras en el teatro, los jardines y las escenas galantes. Boucher (1703-1770), que fue también habilísimo grabador y gozó de la protección de la corte, otorgó a sus obras acentos de especial coquetería. Fragonard (1732-1806), que había residido largo tiempo en Italia, se expresó con una pintura muy vivaz y torrencial.

El Siglo de Oro del arte español. El siglo XVII fue definido en España como Siglo de Oro. En su primera mitad florecieron las obras literarias de Cervantes, Lope de Vega, Góngora y Calderón de la Barca, mientras en el mismo período vivieron algunos de los pintores más excelsos de su historia: Ribera, Zurbarán, Cano, Velázquez y Murillo. No obstante, este siglo fue para España un período de decadencia política tras la expansión imperial del siglo XVI.

Faltó al país la clase social que pudiese dar vida a una suficiente clientela privada: la corte, el clero y los conventos centraron la producción artística, que fue pues en parte palaciega y en aún mayor abundancia religiosa. Esto no impidió que, tras las visiones místicas e irreales del Greco, un aire de vivaz realismo soplara también en la pintura española. Cuando se pintaban las historias de santos, se ambientaban en la realidad





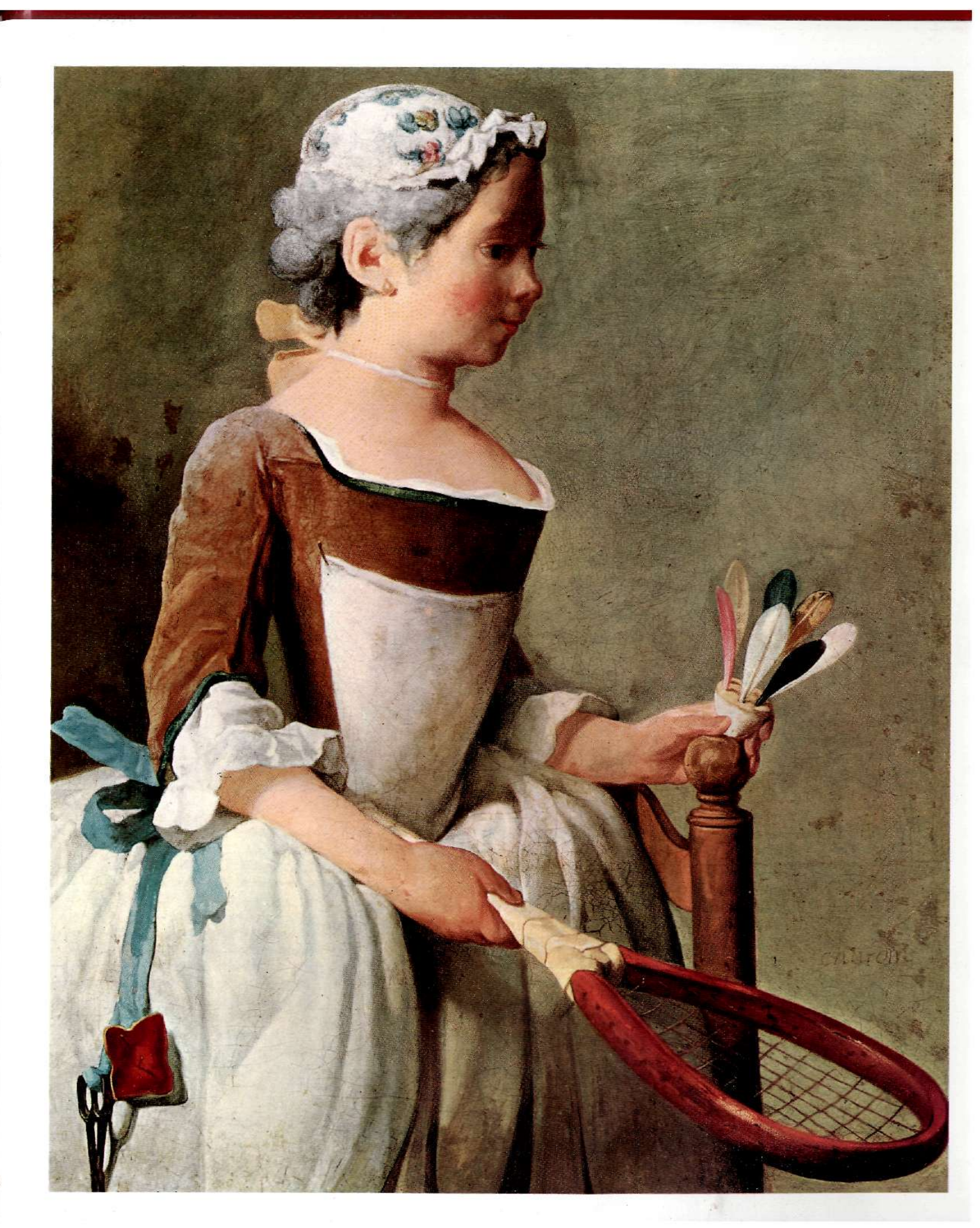


Jean Honoré Fragonard (1732-1806). A la izquierda, arriba: El abate de Saint-Non *(Barcelona, Museo de Arte Moderno). Abajo:* Lección de música. *A la derecha:* El columpio. *Al igual que Watteau y Boucher, el arte de Fragonard interpreta el espíritu galante y mundano de la sociedad francesa, sus placeres y sus pasatiempos. En la página de al lado:* Muchacha con volante, *de Jean-Baptiste Chardin (1699-1779). La pintura de Chardin es siempre controlada, tranquila, y posee los gustos realistas y sencillos típicos de la burguesía, que, como muestra este retrato, también es refinada y gentil.*

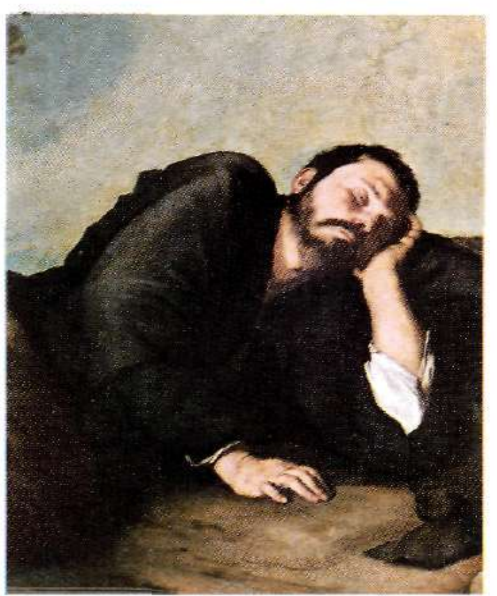
cotidiana del país y de sus costumbres y contaban a menudo con una impronta popular en la que la gente podía reconocer mejor los aspectos corrientes de la vida.

Figura decisiva en esta tendencia fue José de Ribera, el Españoleto, nacido en la provincia de Valencia en 1591 y llegado aún sin cumplir los veinte años a Italia. Se formó en Lombardía, Roma y finalmente Nápoles, donde transcurrió la mayor parte de su vida hasta que falleció en 1652. En esta ciudad, entonces dominada por España, gozó de los favores de los virreyes, que enviaron numerosas obras suyas a España, donde pronto se hizo famoso. Había conocido, naturalmente, la pintura de Caravaggio, siguiéndola en sus aspectos más crudos y dramáticos: el término *riberismo* se convirtió en sinónimo de un realismo llevado a sus límites. Más tarde el pintor suavizó la violencia de contraste de sus claroscuros y buscó acordes más serenos para sus colores. Pintó frecuentemente un mundo de mendigos y desvalidos, elevándolos sin embargo a una dignidad monumental; en sus últimas obras alcanza también efectos de profundo intimismo.

Francisco de Zurbarán, nacido en Fuente (Badajoz) en 1598 y fallecido en 1664, es un artista de espíritu sencillo que se expresa con un sobrio realismo. Era hijo de un comerciante y su fortuna comenzó en 1626 cuando los dominicos de Sevilla le encargaron veintiún cuadros para su convento, pagándole a un precio notablemente modesto. Aunque se dedicó







también a otros géneros, la parte principal de su producción fue la ejecutada para esas comunidades, cuya austero y sereno aislamiento logró interpretar magníficamente. Una de sus obras maestras fue la serie de cartujos de Jerez y Guadalupe que aún se puede admirar en dicho monasterio de la serranía extremeña. En una fase más avanzada de su vida, tras casarse por tercera vez, se dedicó a un género más comercial destinado a América del Sur. La decadencia de sus ideales coincidió con la de España; en sus últimas obras ennobleció su pintura estimulado por las nuevas corrientes que se iban imponiendo. Mención aparte merecen sus retratos de santas vestidas con hábitos muy lujosos. Se trata probablemente de una galería de damas de la época que deseaban retratarse con los atributos de la santa cuyo nombre llevaban.

Alonso Cano (1601-1667) fue artista de múltiples actividades, pues además de pintor fue escultor y arquitecto. Nació en Granada en 1601, pero su formación se produjo en Sevilla, ciudad que hubo de abandonar a consecuencia de un duelo y tras haberse casado con una muchacha de doce años. Se estableció en Madrid, donde fue encarcelado bajo la acusación de haber matado a su segunda esposa. Pasó luego a Valencia y Granada, donde tuvo otros reveses, luego de nuevo a Madrid y por último a Granada, en 1660, donde falleció en la pobreza, a pesar de sus numerosos encargos, siete años más tarde. Su agitada

José de Ribera, el Españoleto (¿1591-1652). La Magdalena *(a la izquierda arriba) pertenece al período más avanzado, en el que el pintor ya ha superado la inicial violencia del Caravaggio y realiza obras mejor compuestas y más claras. Abajo:* El sueño de Jacob *(Madrid, Prado), detalle. A la derecha:* El viejo usurero, *detalle (Madrid, Prado). Pertenece a la fase de más crudo realismo del pintor. Los tonos de colores oscuros y lívidos y los profundos contrastes constituyen uno de los aspectos más peculiares de la obra de Ribera.*



Francisco de Zurbarán (1598-1664): Aparición del apóstol san Pedro a san Pedro Nolasco *(Madrid, Prado). También Zurbarán participó, a través de Ribera, del crudo realismo de Caravaggio, dedicándose sobre todo a la pintura de carácter sacro, nutrida con las más auténticas tradiciones españolas. La obra conjuga la fuerza del relieve con la severa y desoladora ausencia de detalles, por lo que todo se concentra en la trágica visión en la que tan profundamente está inmerso san Pedro Nolasco.*

vida no se refleja en su pintura, encaminada, tal vez como compensación, a efectos cromáticos de idealizada elegancia que lo distinguen de los demás artistas españoles. Es sintomático un episodio que se relata sobre su muerte: rechazó el crucifijo que se le dio a besar por encontrarlo feo y requirió una simple cruz de madera.

El más famoso pintor de la época fue Diego de Silva y Velázquez. A diferencia de los artistas hasta aquí citados, vivió en la corte real y no tuvo problemas económicos ni debió subordinar su arte a la búsqueda de clientela del clero. Nació en Sevilla en 1599 y se dedicó a la pintura desde niño, formándose en contacto con la obra de Caravaggio. En 1623 se trasladó a Madrid, donde pronto obtuvo el apoyo de Felipe IV, iniciando una afortunada carrera en palacio, con el reconocimiento público de familias de la corte cada vez más elevadas. En 1628, cuando Rubens llegó a España, Velázquez fue el encargado de acompañarle y entabló amistad con él. Luego hizo un viaje a Italia que sería de gran importancia para su arte. Residió en varias ciudades y sobre todo en Roma, donde pintó algunos cuadros, y regresó a España en 1631. En 1634 pintó *La rendición de Breda*, una de sus obras más reveladoras, y de 1636 a 1649 una serie de retratos del rey y de sus familiares en los que aparecen también bufones de la corte y algunos personajes importantes. En 1649 hizo un segundo viaje a Italia; ya de nuevo en Madrid en 1651, inició el último período de su







actividad, rico en obras maestras como *Las Meninas* y *Las hilanderas*. Falleció en 1660.

Velázquez fue uno de los pintores más dotados del siglo y supo unir el realismo típico de su ambiente con la magnificencia del cuadro histórico. Su arte posee la fuerza de la espontaneidad y al mismo tiempo lo rige un profundo orden intelectual. Fue un excelso retratista y en la *Vista de la villa Médicis*, realizada en Roma, demuestra ser igualmente magnífico paisajista.

El último gran pintor español del siglo XVII fue Murillo, nacido en Sevilla en 1618 y residente en su ciudad natal hasta su muerte en 1682. Fue un pintor considerado provinciano en la capital española, pero gozó de una fama y un crédito en el exterior como ningún otro artista español.

La vida hogareña, familiar, fue la principal inspiración de su pintura, contraria a las celebraciones monumentales y dramáticas y dirigida, por el contrario, a expresar la ternura afectuosa en forma agraciada. El éxito de su arte fue rápido e ininterrumpido, sostenido por un trabajo infatigable realizado personalmente sin la colaboración de sus alumnos. Sus temas fueron preferentemente de carácter religioso, pero no faltaron los temas de género, por lo común dedicados a la infancia, que supo captar con singular agudeza, aparte de los motivos más insólitos, como *Mujeres gallegas en la ventana*.

Diego Velázquez (1599-1660). A la izquierda: Menipo *(Madrid, Prado), obra que denota la madurez del pintor, que ya ha acumulado las más variadas experiencias y que refleja la fuerza de su realismo. A la derecha, arriba:* Las hilanderas *(Madrid, Prado), obra tardía en la que se evoca el mito de Aracne. El pintor logra extraordinarios efectos de movimiento con una luz de absoluta transparencia. Abajo:* La familia de Felipe IV (Las Meninas), *detalle (Madrid, Prado). Es una de las últimas y más bellas obras de Velázquez, que en torno a la infanta Margarita retrata a sus acompañantes predilectos.*



Velázquez: La infanta Margarita *(Madrid, Prado). Pocos retratos testimonian como éste el clima de absolutismo que caracterizó la corte española del siglo XVII. El suntuoso vestido parece desmesurado y posee esplendorosa iridiscencia, mientras el rostro tiene la limpidez de una perla. El retrato fue realizado en 1659, poco antes del fallecimiento del pintor, y es uno de los muchos que dedicó a esta princesa, nacida en 1651 e hija de Felipe IV y de Mariana de Austria.*

Entre sus mayores conjuntos pictóricos son dignos de mención los ejecutados para los capuchinos y para el Hospital de la Caridad de Sevilla entre 1665 y 1675. La dulzura de sus imágenes lo convierte en el pintor predilecto para evocar escenas piadosas, razón por la cual un sector de la crítica reciente ha intentado menospreciar su valor artístico, pero Murillo permanece, a pesar de todo, como intérprete inigualable de esa religiosidad plena de intimismo que tan gran aceptación tendría en los siguientes siglos.

La pintura del siglo XVIII, por el contrario, estuvo dominada por artistas preferentemente italianos: Luca Giordano, Giaquinto, Amigoni y Tiepolo, pero también estuvieron presentes los franceses Honasse y Val Loo y el alemán Mengs, representante del neoclasicismo.

La tradición academicista que se había instaurado fue interrumpida a finales del siglo por Francisco de Goya y Lucientes, pero este grandioso artista se sitúa entre los creadores de la época posterior.

La arquitectura española del siglo XVI tiene sus máximos exponentes en Enrique Egas (1455?-1534), que trabajó en Toledo —donde se le atribuye el Hospital de la Santa Cruz—, Santiago de Compostela y Granada, donde alzó la capilla real de la catedral; Diego de Siloé (1495?-1563), que también laboró en Nápoles y cuya producción se inició en Burgos,





Velázquez. A la izquierda: Retrato de Juan Pareja. *Sensible a la exteriorización del lujo, el pintor supo también captar la profundidad de los caracteres en un lenguaje esencial. A la derecha, arriba:* San Antonio Abad y san Pablo primer ermitaño. *Abajo:* Retrato de la reina Margarita de Austria, *interpretado con la magnificencia con que el artista exaltó a los personajes de la corte. En la página de al lado:* La rendición de Breda (Las lanzas). *Este cuadro (Museo del Prado) compendia las cualidades del pintor por su amplio encuadre y la inmediatez de los detalles.*

trasladándose a Granada en 1528; finalmente, Juan de Herrera (1530-1597), que viajó mucho —Italia, Alemania, los Países Bajos...— y se dedicó especialmente a la construcción del monasterio de El Escorial, que testimonia la influencia italiana en la arquitectura española de la época.

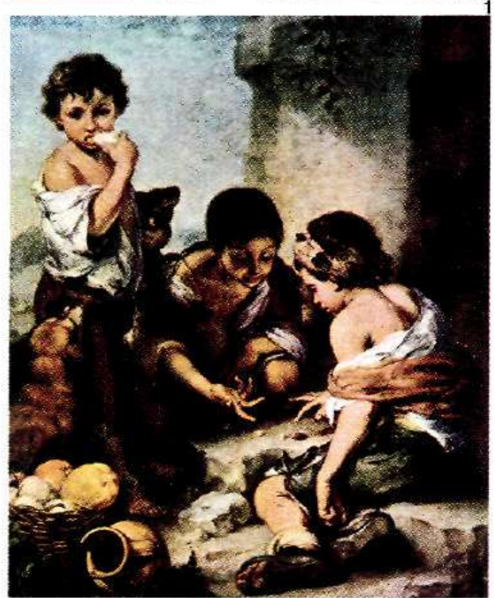
Los arquitectos más representativos del siglo XVII fueron Juan Gómez de Mora (1580-1646?), alumno y sucesor de Herrera, que en 1611 fue nombrado director de la construcción del Palacio Real de Madrid, y Juan Luis Ortega (1618-1677), autor de la iglesia del Ángel Custodio en Granada; en el siglo XVIII sobresale Ponce Diego Martínez de Urrana (1657-1733), pero el fenómeno más característico de la arquitectura barroca en España lo constituye el arte de los Churriguera, una familia de arquitectos cuyo fundador fue José Benito (1655-1725), de gran actividad y en general en colaboración con sus hermanos Joaquín y Alberto y sus hijos Gerónimo y Nicolás. Crearon un estilo, el *churrigueresco*, que consistía en revestir las estructuras de los edificios con una decoración lo más fastuosa y densa posible; se mezclaban influencias muy diversas, desde las de la tradición *plateresca* local a las italianas (especialmente a través del tratado de Guarino Guarini) y a las mexicanas.

La actividad de los varios miembros de la familia suele andar estrechamente mezclada,





1



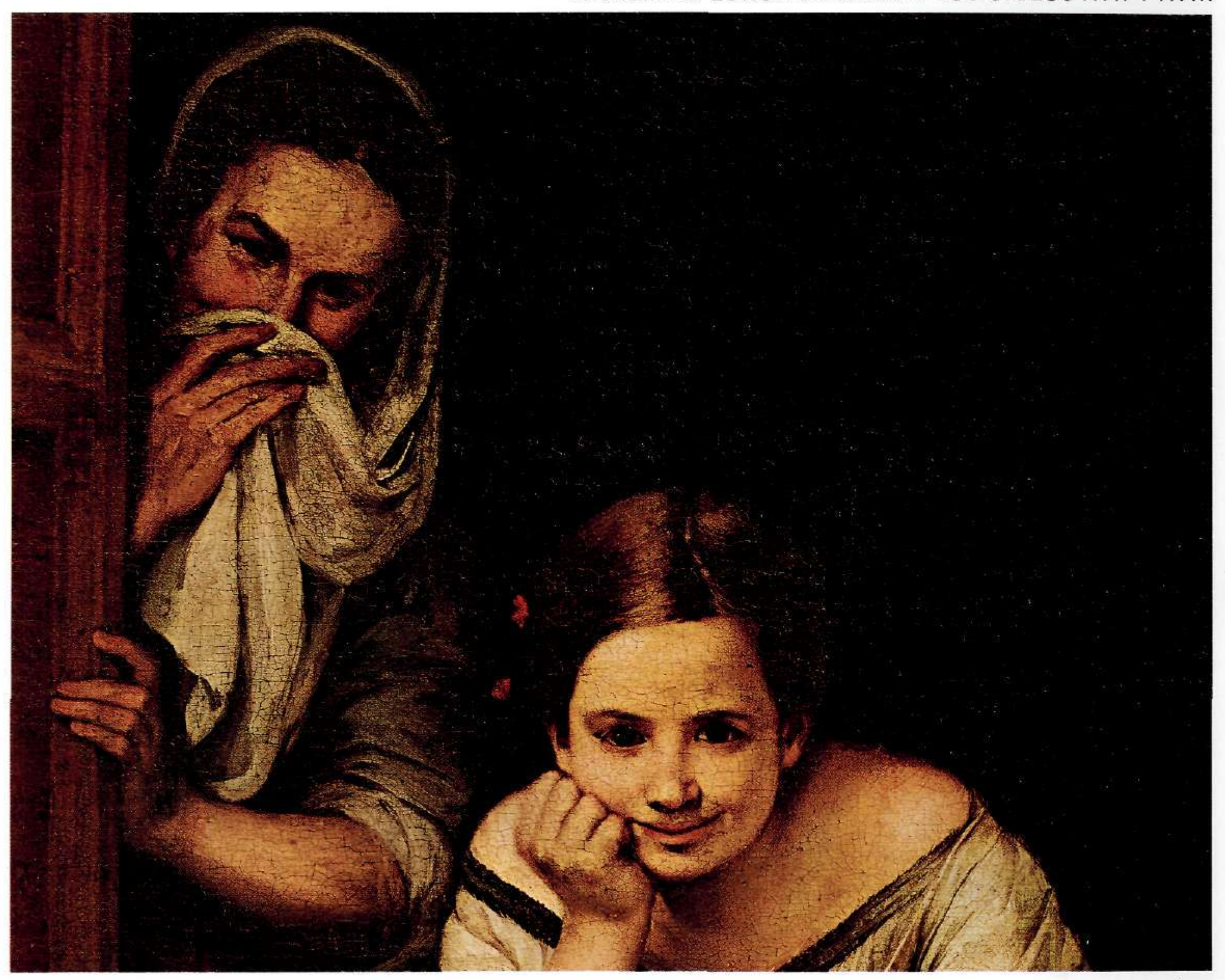
pero se considera generalmente a José Churriguera como autor único de algunas obras singularmente destacadas en Salamanca y en Madrid, como el palacio del Consejo en la primera de estas ciudades. Fue autor también de un proyecto urbanístico verdaderamente excepcional en aquella época, la ciudad de Nuevo Baztán, que debía construirse para un banquero y de la que solamente se realizaron el palacio y la iglesia.

Alonso Cano, de quien ya se ha hablado como pintor, pertenece asimismo a este movimiento y se le considera como propagador del estilo churrigueresco, aunque en sus principales obras, como la fachada de las catedrales de Granada (acabada tras su fallecimiento) y de Toledo, parece más entusiasta del manierismo italiano.

Alonso Cano fue igualmente uno de los mejores escultores de su época y logró otorgar a sus imágenes una fuerte impronta realista, contribuyendo a ello una viva policromía. Su principal obra escultórica fue el altar mayor de la iglesia de Santa María de Lebrija (1629-1631); otro conjunto notable fue el realizado a partir de 1652 para la catedral y la sacristía de Granada. La escultura española del siglo XVII floreció especialmente en torno a Sevilla, sobresaliendo entre otros artistas Pedro de Mena, Juan de Valdés Leal, Pedro Roldán y Pedro Duque Cornejo, todos los cuales se dedicaron a la decoración de iglesias.

En el siglo XVIII, bajo el reinado de Felipe V, al movimiento churrigueresco siguió una

Bartolomé Murillo (1618-1682). A la izquierda, arriba: Las dos Trinidades, *detalle (Londres, National Gallery). La obra refleja el encanto y la ternura que tanto complacían a Murillo y que contribuyeron a situarle entre los principales pintores españoles. Abajo:* Niños jugando a los dados. *El mundo de la infancia interesó especialmente al pintor, que lo reflejó con agudeza y cariño. También participó de las tendencias realistas de España, como testimonia* El joven mendigo *(París, Louvre), a la derecha.*



Murillo: Mujeres gallegas en la ventana *(Washington, National Gallery). El realismo de la pintura española se anticipa a veces a la pintura más moderna. Aunque Murillo es famoso sobre todo por su producción religiosa o la dedicada a los muchachos, realizó igualmente pinturas de gran documentalismo, como ésta, que patentizan una lúcida introspección sicológica.*

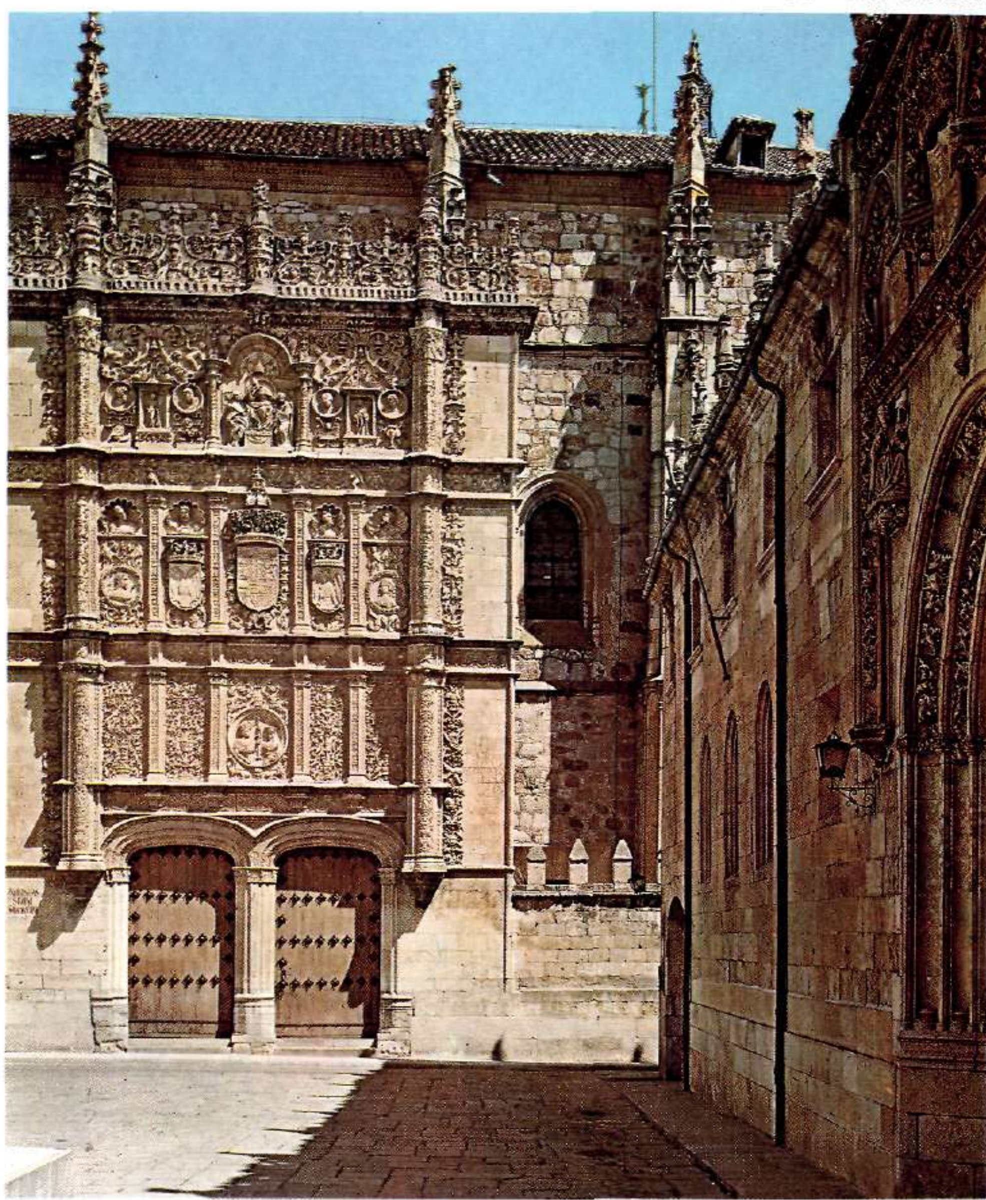
reacción clasicista que se concretó sobre todo en el ejemplo del italiano Filippo Juvara y su alumno G.B. Sacchetti, a quienes se deben la residencia real de La Granja y el Palacio Real de Madrid.

El mayor arquitecto español de este siglo fue Ventura Rodríguez (1717-1785), cuyo arte conserva elementos platerescos. Formaba parte de un grupo de arquitectos españoles que, juntamente con otros extranjeros, en especial italianos, habían trabajado por encargo de Fernando VI y su esposa Bárbara de Braganza en la construcción del Palacio Real de Madrid y los palacios de Aranjuez, así como del templo de las Salesas Reales. Ex ayudante de Sacchetti en la edificación del citado Palacio Real, tiene el gran mérito de encaminar el clasicismo académico hacia el neoclasicismo, adoptando del barroco todo aquello que le permitiera robustecer lo clásico con majestuosidad y esbeltez. La obra que mejor caracteriza esta tendencia de Ventura Rodríguez es la iglesia de San Marcos, en Madrid, construida entre 1749 y 1753, que puede considerarse la base sobre la que estructuró toda su obra posterior.

En su primera etapa logró un total reconocimiento de su valía al remodelar y concluir en Zaragoza la basílica del Pilar, cuyo proyecto originario de Francisco de Herrera, del siglo anterior, presentaba una serie de problemas de difícil solución. Así en 1756 Fernando VI le







En la página de al lado: fachada de la catedral barroca de Santiago de Compostela. El estilo plateresco *(de "platero" u orfebre) se había desarrollado en los siglos XV y XVI y consistía en una decoración exuberante como finalidad por sí misma. A la izquierda: un detalle de la Universidad de Alcalá de Henares (1543-1583). A la derecha: fachada de la Universidad de Salamanca (1516-1529). En la página siguiente: sacristía de la cartuja de Granada. La arquitectura de este templo, construido entre 1720 y 1730, testimonia la fantasía y la elegancia del rococó español.*

asigna tal encargo y el arquitecto consigue dotar al interior del templo de un aire totalmente clásico. Otra nueva muestra de su capacidad la constituye la fachada de la catedral de Pamplona, su última obra importante, con sus dos torres cuadradas separadas entre sí por un pórtico tetrástilo. Esta construcción muestra un carácter netamente clásico que tanto prestigio había conferido a su autor, motivando que desplazase a otros arquitectos italianos o franceses que tan gran influencia habían tenido en la corte española de la época. Sin embargo, durante el reinado de Carlos III, fueron nuevamente los artistas foráneos quienes volvieron a desempeñar un importante papel en la dirección artística de las obras que en la corte se iban a llevar a cabo.



